



Antonio Prete

ALL'OMBRA DELL'ALTRA LINGUA

Per una poetica della traduzione



Bollati Boringhieri

Fare rivivere in un'altra lingua la parola letteraria è al tempo stesso opera alchemica e prova di audacia. Qui la trasmutazione si esercita non su metalli guizzanti di vita, ma su una materia altrettanto ricca e pulsante: il fraseggio, la sonorità, il timbro, le scelte lessicali, tutto ciò che rende unico un testo d'autore. È con una simile unicità che si misura il traduttore. Fallirebbe però il suo compito se si prefiggesse di ricalcare l'originale o giudicasse la propria impresa davvero compiuta, e non solo l'approssimazione provvisoria a un'impossibile perfezione. Perché tradurre ha a che vedere con l'ombra, più che con la trasparenza della luce. Secondo Antonio Prete - che arruola appassionatamente in questo saggio le sue prodigiose competenze di comparatista, di traduttore e di poeta - significa infatti agire nella zona umbratile che si colloca tra lingua d'origine e lingua d'approdo, prestando voce, inflessione ed energia inventiva a forme di mondo diverse dal nostro. Un cimento che ha intime affinità con il poetare. «Senza essere poeta non si può tradurre un vero poeta», sosteneva già Leopardi, alle prese con il secondo libro dell'Eneide. Lo confermano le versioni in cui si sono provati i maggiori poeti italiani del Novecento, dal Puskin di Giudici all'Apollinaire di Caproni e Sereni, dal Racine di Ungaretti e Luzi al Goethe di Fortini, dai lirici greci di Quasimodo allo Shakespeare «per l'orecchio, non per l'occhio» di Montale. Nella spinta che li ha mossi a ritradurre i grandi classici Prete riconosce, con uno degli innumerevoli colpi d'ala della sua riflessione avvolgente, anche il bisogno di apprendistato tipico di ogni nuova generazione che si affaccia alla poesia.

Antonio Prete insegna Letterature comparate all'Università di Siena. È autore di saggi, narrazioni, poesie. Tra i saggi: *Il pensiero poetante*. Saggio su Leopardi (1981, n. ed. 2006), *Il demone dell'analogia*. Da Leopardi a Valéry: studi di poetica (1986), *Nostalgia*. Storia di un sentimento (1992), *Prosodia della natura*. Frammenti di una fisica poetica (1993), *Finitudine e infinito*. Su Leopardi (1998), *Il deserto e il fiore*. Leggendo Leopardi (2004), *Della poesia per frammenti*. Prose scelte (2006) e *I fiori di Baudelaire*. L'infinito nelle strade (2007). Tra le opere di narrativa: *L'imperfezione della luna* (2000), *Trenta gradi all'ombra* (2004), *L'ordine animale delle cose* (2008). Ha tradotto *I fiori del male* di Baudelaire (2003) e ha pubblicato la raccolta poetica *Menhir* (2007). Presso Bollati Boringhieri è uscito *Trattato della lontananza* (2008).

Editing e conversione a cura di Natjus

Nuova Cultura - Introduzioni

252

Antonio Prete

All'ombra dell'altra lingua

Per una poetica della traduzione

© 2011 Bollati Boringhieri editore
Torino, corso Vittorio Emanuele II, 86

Gruppo editoriale Mauri Spagnol
con il contributo dell'Università degli Studi di Siena
(Dipartimento di Filologia e Critica della Letteratura)

ISBN 978-88-339-7059-2 www.bollatiboringhieri.it

Indice

Sulla soglia

All'ombra dell'altra lingua

Del tradurre per figure

Traduzione a affabulazione

Il compito del traduttore

Dialoghi sul confine. Poeti che traducono poeti

Noterella bibliografica

Nota

Indice dei nomi

«La parole partagée est toujours nouvelle».

Edmond Jabès,
Le livre des marges

Sulla soglia

Tradurre è trasmutare una lingua in un'altra lingua. Un testo in un altro testo. Una voce in un'altra voce. C'è, in questa alchimia, qualcosa che somiglia all'esperienza d'amore, o almeno alla sua tensione: come poter dire l'altro in modo che il mio accento non lo deformi, o mascheri, o controlli, e, d'altra parte, come lasciarmi dire dall'altro in modo che la sua voce non svuoti la mia, il suo timbro non alteri il mio, la sua singolarità non renda opaca la mia singolarità.

Ma la traduzione è anche un affrontamento audace dell'altro. Perché pretende di sottrarre all'altro quello che egli ha di più proprio, cioè la lingua. Nel caso della traduzione di poesia - soprattutto di questo si dirà nelle pagine che seguono - espropriare un poeta della sua lingua vuol dire privarlo della sua stessa aria, del suo paese, anzi del fondamento stesso su cui poggiano la sua identità, il suo stile, la sua irripetibile, inimitabile voce. Eppure la traduzione si avventura in questo azzardo. E dispiega il suo faticoso esercizio come riparazione e compensazione di questo gesto che tanto ha osato. Il traduttore, per poter ricostruire, nella propria lingua, sensi e suoni, forme e ritmi che erano propri dell'altra lingua, cerca equivalenze e corrispondenze che siano in grado di sostituire con qualche decoro ciò che s'è perduto. Quel che di nuovo si edifica è allo stesso tempo riverbero, ripetizione, specchio del primo edificio e sua reinvenzione. In questa impresa, che è un'impresa amorosa, anche il traduttore arrischia la propria lingua. Poiché è con la propria lingua - storia, tradizione, forme, modi, usi - ch'egli attraversa e interroga il paese della lingua straniera, le sue foreste e le sue meraviglie, i suoi labirinti e i suoi orizzonti. Il traduttore sa che da questa odissea deve tornare salvando dell'altra lingua tutto quello che

è possibile, preservando il senso fino all'estensione delle sue possibilità, custodendo le forme fino al segreto della loro invenzione. S'accorgerà, poi, che in questa avventura è la propria lingua che ha compiuto un'esperienza di affinamento, e di arricchimento. Tradurre è un lavoro di formazione, e di conoscenza. Un atto di crescita.

Certo, si traduce sempre all'ombra del primo testo, si traduce sempre dopo. Eppure il compito più proprio del traduttore sta nel fare di questo dopo la culla dove il primo testo è scosso dal vento di una rinascita, dove parole antiche tornano a risuonare come nuove senza attenuare il fascino della loro lontananza. Ed è qui un altro stretto passaggio dell'amorosa sfida: come tenere nello stesso suono, nello stesso respiro, nello stesso stile, quel che appartiene al lontano e all'estraneo e quel che appartiene all'intimità linguistica di colui che traduce? E ancora: come rendere familiare lo straniero senza abolire la sua differenza? A queste domande si può rispondere solo con un esercizio che con quotidiana dedizione, stando all'ombra dell'altra lingua, delle sue sillabe, delle sue parole, delle sue proposizioni, riesca a sperimentare una tale prossimità allo straniero, una tale consuetudine con lo straniero, da poter condurre costui nel mondo della nuova lingua senza che nulla egli smarrisca della sua energia, e della sua riconoscibilità.

Tradurre vuol dire situarsi tra le lingue. Stare tra le lingue. Rispondere alla parzialità di ogni lingua con un passaggio di confine. Replicare alla mancanza di un'unica lingua esponendo la ricchezza e la bellezza che la pluralità delle lingue comporta. Dalla Babele delle lingue non sale l'indefinito mormorio della confusione ma la lussureggiante polifonia del molteplice. Ogni traduttore, ciascuno con i suoi modi, testimonia quanto sia necessaria questa risonante pluralità delle lingue: senza di essa non si tradurrebbe, dunque non si farebbe esperienza della differenza, non si conoscerebbe il bagliore dell'alterità, non si esplorerebbe l'ignoto. Difendere tutte le specie linguistiche, oggi che la loro sopravvivenza è minacciata, è un compito ecologico, e dunque politico, del traduttore.

Ogni lingua sembra attendere il transito in una nuova lingua per potersi rinnovare. Solo in una società che dà valore

al multilinguismo, che promuove e protegge la presenza e la pratica di diverse lingue, la traduzione può estendere la sua funzione: perché la diffusa conoscenza delle altre culture trova nella traduzione uno strumento prezioso per attraversare quel che è diverso e interrogarlo e conoscerlo.

La traduzione è un ponte che mette in rapporto le differenze: passaggio, dialogo, incontro. Antitetica, in questo, alla guerra. Sua negazione: o suo esorcismo, sua sospensione?

Tradurre è fare esperienza di una dislocazione, di un trasferimento dall'altra parte, in un punto decentrato da cui osservare se stessi e il mondo. Uno spostamento. Un gesto che dà forma visibile e concreta a una condizione in cui da sempre ci troviamo, e che è sostanza del nostro rapporto col linguaggio: siamo, infatti, sempre al di là di una prima lingua, di una lingua materna, del suo incantato universo di suoni, e di silenzi. Tradurre è forse cercare, nel corpo vivo delle altre lingue, e nel respiro del nuovo testo, qualche lontano riverbero di quei suoni, di quei silenzi.

Agli allievi e ai colleghi che nel corso degli ultimi dieci anni, nell'Università di Siena, hanno animato il Dottorato di Letteratura Comparata e Traduzione del Testo Letterario, alla loro piccola «comunità di traduttori», dedico queste pagine.

All'ombra dell'altra lingua

Del tradurre, per figure

E però sappia ciascuno che nulla cosa per legame musaico armonizzata si può de la sua loquela in altra transmutare senza rompere tutta sua dolcezza e armonia.

Dante,
Convivio, trattato primo, capitolo settimo

L'ospitalità

La lingua è ospitale. Appartiene, certo, a tutti quelli che l'hanno abitata e la abitano con la parola e la scrittura, appartiene a tutti quelli che l'hanno edificata e la edificano con l'esercizio e l'invenzione. Ma, allo stesso tempo, essa è transitabile, aperta a ogni approdo, a ogni interrogazione, a ogni appropriazione. Gli uomini e le istituzioni, che hanno disseminato sulla terra linee di confine, muri divisorii, recinti e steccati, hanno per fortuna lasciato la lingua libera da difese, da divieti di transito, da reti di recinzione. Chiunque può attraversare le sue regioni, soggiornare nelle sue sale, attingere al suo tesoro. Una lingua è di chi la condivide, dunque anche dello straniero che l'apprende, che se ne appropria per la sua comunicazione, o per la sua narrazione, o per i suoi pensieri. Regole, forme, testi letterari e scientifici che l'hanno alimentata e tenuta in vita e reinventata, tutto quel che appartiene a una lingua può essere attraversato. È nella lingua - qualche volta purtroppo soltanto nella lingua - che un paese mostra la sua disposizione all'accoglienza. Perché la lingua per natura è ospitale. Questo lo sanno soprattutto i poeti: la loro lingua è la terra di un'avventurosa e arrischiata esplorazione tesa fino all'impossibile e all'invisibile, ed è anche la casa dove tutto quello che è escluso e abbandonato è invece accolto, sottratto alla polvere dell'oblio, restituito a una nuova presenza: presenza di suono, di immagine, di ritmo, di figura.

Baudelaire nel poème intitolato *Le Cygne* ha messo in scena questa disposizione propria della poesia: quel che la civiltà condanna all'assenza di nome, e di vita, il poeta chiama alla vita della lingua, alla vita della poesia.

All'ospitalità della lingua Edmond Jabès ha dedicato alcune pagine del suo *Libro dell'ospitalità*. Jabès, ebreo, egiziano, aveva scelto la lingua francese come sua lingua, prima ancora dell'esilio a Parigi, che ebbe inizio nel 1957. In quella lingua egli aveva interrogato, di libro in libro, e nel fuoco di una meditazione intensissima, il silenzio, il vuoto, il deserto, il dolore del mondo, l'esilio, il limite del linguaggio, l'essere straniero. Ricordo - sono passati molti anni - una sera di fine novembre, a Parigi: eravamo in taxi, diretti verso la *Bibliothèque Nationale* di rue Richelieu, e Jabès mi diceva della ragione per la quale aveva deciso di donare tutti i suoi manoscritti a quella biblioteca: voleva rendere a un paese la cui lingua lo aveva ospitato le carte che da quella lingua e con quella lingua erano nate. La sobria cerimonia, infatti, che quella sera seguì nella *Bibliothèque*, ebbe il senso di un ringraziamento e di una restituzione, il senso pieno di un dono più che di una donazione. All'indomani, salutandoci dopo una lunga conversazione, Jabès mi diede il dattiloscritto del libro appena concluso, *Le Livre de l'hospitalité*. Era un inconsapevole addio. E dell'addio diceva l'ultima parte del libro: «Ogni libro si scrive nella trasparenza di un addio». Applicandomi, nel ritorno, a tradurre *Le Livre de l'hospitalité* nella mia lingua, era come prostrarre le parole dell'addio e allo stesso tempo significava dare forma concreta a quell'ospitalità di cui il libro diceva. Nella traduzione le parole della mia lingua erano come le tende del nomade che ospita: scosse dal vento, incerte, eppure, per quel che potevano, accoglienti. La traduzione poteva trasformare l'addio in un dialogo. Il profilo dell'amico, la sua presenza, vivevano nella mia scrittura nata dal dialogo con la sua, vivevano oltre il limite della separazione, oltre il limite della lontananza.

Ospitare, si poteva leggere in quel libro, è anzitutto accogliere colui che è in cammino. Questa è forse la più antica figura dell'ospitalità: il nomade è ospitale perché conosce il senso dell'essere in cammino, dell'essere esposti lungo il cammino. Tradurre è accogliere un'altra lingua che è in

cammino, che è in un punto del suo cammino. Che cosa è un libro se non un passaggio, certo con la sua singolarità e irripetibilità, nel cammino di una lingua, nella storia di una lingua? E lo stesso libro non si mette forse in cammino lungo il tempo delle sue letture, delle sue interpretazioni? Tradurre è allo stesso tempo accogliere con la propria lingua un libro in cammino e aggiungere un nuovo tempo, una nuova stazione, al cammino del libro.

A me sembra che la figura dell'ospitalità possa servire a spiegare il senso dell'altro che nella traduzione è messo in gioco. Questa figura mediterranea e nomade dell'ospitalità ci dice di uno stesso spaziotempo in cui colui che ospita e colui che è ospitato si incontrano partecipando allo stesso convito o dialogo o riconoscimento. Equilibrio difficile, certo. Ma forse è tutto quello che la nostra cultura, o meglio l'incontro tra la cultura occidentale e quella orientale, ci consegna oggi di diverso dalle forme conflittuali e violente, pur così diffusamente praticate. L'ospitalità è l'esperienza di una cultura che riconosce l'altro senza sottrarre all'altro la sua alterità o diversità, la sua identità di carattere e sapere e costume, e nello stesso tempo pone colui che ospita nella condizione di non dover rinunciare alla sua singolarità, alla sua identità. È forse per questo equilibrio, per questa reciprocità, che nella nostra lingua la stessa parola - ospite - designa sia colui che ospita sia colui che è ospitato. Per la traduzione c'è come una doppia soglia di ospitalità: l'ospitalità della lingua che istituzionalmente o per via materna appartiene al traduttore (tradizione, memoria poetica, codici e statuti e canoni che definiscono una lingua), e l'ospitalità propria del singolo traduttore, dei modi, dello stile, delle forme particolari che costituiscono il proprio di colui che traduce, il suo stile, il suo timbro. Inoltre l'ospitalità è una pratica che comporta gesti e forme di responsabilità da parte di colui che ospita: perché l'ospitato trovi naturale e non artificiale l'accoglienza, e non avverta nessun limite all'espressione della propria identità, nessun impedimento al dialogo. Questa responsabilità, nel caso del traduttore, è una doppia responsabilità: nei confronti della lingua del testo e nei confronti della propria lingua. Anzi la vecchia questione circa l'antinomia, o oscillazione, tra fedeltà e libertà va, da questo

punto di vista, riferita anzitutto al rapporto con la propria lingua, con i suoi statuti e codici, con la sua tradizione, prima che al rapporto con la lingua di colui che si traduce. È in rapporto alla propria lingua che il traduttore verifica il grado di relazione istituito con l'originale. Tutto quel che si apprende dal testo originale solo la propria lingua lo può per così dire adempiere, rendere visibile. Insomma il traduttore si muove soprattutto nell'universo della propria lingua: qui egli deve trovare tutte le risorse e le invenzioni e i modi per costruire un sistema di equivalenze con il testo originale. Per questo l'orizzonte vero che comprende la pratica del tradurre è l'imitazione. Proprio nel senso della mimesis. Per la quale è la propria lingua che è sempre messa in gioco, fino all'estremo. La traduzione come imitazione: costruzione di un universo linguistico parallelo, riverbero del primo, ma anche suo contrappunto dialogico, replica e insieme reinvenzione. Corrispondenza, ma nell'autonomia. Relazione profonda, ma nella infedeltà.

Ed è anche per questo che la traduzione appartiene alla scrittura, è un particolare genere della scrittura: come la poesia, la narrazione, il saggio.

Ma colui che ospita sa anche dislocarsi, con i suoi pensieri, con la sua volontà di comprensione, con il suo desiderio di conoscenza, dalla parte di colui che è ospitato. Per il traduttore-ospite si tratta di spostarsi dalla parte del testo originale, della sua forma, del suo ritmo, del suo mondo. Da lì, da quell'esperienza - di suono e di senso - il traduttore torna verso la propria lingua, nel cuore, nel ritmo pulsante e inventivo, della propria lingua. Ma questo ritorno tanto più può essere vivo e ravvivante quanto più intensa, appassionata, conoscitivamente attiva, è stata la sosta nell'altra parte, nell'altro testo. Il testo della traduzione è il racconto del dialogo avvenuto tra le due parti, tra i due mondi. La figura dell'ospitalità può aiutarci a definire questo processo di accostamento, di reciproco intendimento.

La «camera oscura» della propria lingua

È la nostra lingua - il corpo della nostra lingua, con i suoi sensi, la sua memoria, i suoi labirinti, le sue ombre - il luogo dove la prima lingua, quella dell'originale, è davvero conosciuta, esplorata, interrogata. Ogni particolare, di stile e di invenzione, dell'altra lingua può essere compreso e gustato perché c'è, sullo sfondo, silenziosamente dispiegata, la nostra lingua, con le sue forme, le sue strutture, i suoi modi. La traduzione è possibile perché la nostra lingua, mentre leggiamo e ascoltiamo l'altra lingua, è solo apparentemente altrove, solo apparentemente dimenticata, di fatto respira sotto la nostra lettura, è la terra assidua di un confronto, anzi la vera soglia da cui muove il piacere dell'ascolto. Questa posizione dominante della propria lingua l'ha colta molto bene Leopardi riflettendo, in un passo dello Zibaldone, proprio su che cosa accade quando ci mettiamo in sintonia con un'altra lingua. Leggiamo il passaggio leopardiano, che pur non avendo per oggetto dichiarato la traduzione ma solo la percezione e l'ascolto dell'altra lingua, può essere letto anche in rapporto alla traduzione. Perché l'ascolto, e la percezione dell'altra lingua, trovano proprio nella traduzione il loro compimento, la loro visibile definizione.

Siccome ciascuno pensa nella sua lingua, o in quella che gli è più familiare, così ciascuno gusta e sente nella stessa lingua le qualità delle scritture fatte in qualunque lingua. Come il pensiero, così il sentimento delle qualità spettanti alla favella, sempre si concepisce, e inevitabilmente, nella lingua a noi usuale. I modi, le forme, le parole, le grazie, le eleganze, gli ardimenti felici, i traslati, le inversioni, tutto quello mai che può spettare alla lingua in qualsivoglia scrittura o discorso straniero, (sia in bene, sia in male) non si sente mai nè si gusta se non in relazione colla lingua familiare, e paragonando più o meno distintamente quella frase straniera a una frase nostrale, trasportando quell'ardimento, quella eleganza ec. in nostra lingua. Di maniera che l'effetto di una scrittura in lingua straniera sull'animo nostro, è come l'effetto delle prospettive ripetute e vedute nella camera oscura, le quali tanto possono essere distinte e corrispondere veramente agli oggetti e prospettive reali, quanto la camera oscura è adattata a renderle con esattezza; sicchè tutto l'effetto dipende dalla camera oscura piuttosto che dall'oggetto reale.

Questo luogo dello Zibaldone (963, 20-22 aprile 1821) m'è sempre sembrato una straordinaria guida per riflettere non solo sui rapporti tra le lingue ma anche su alcuni aspetti propri della traduzione. Per Leopardi la relazione e il confronto che si istituisce tra due lingue -una straniera, l'altra familiare - è una relazione che accade e si svolge non in un terzo campo ma nel campo della lingua in cui si traduce, nella familiarità e direi intimità che il traduttore ha con la propria lingua. Il rapporto tra le due lingue non avviene secondo i modi di una visibilità diretta, non segue una trasposizione immediata. La visione della prima lingua, della lingua da cui si traduce, muove dall'universo linguistico di colui che traduce: è questo il recinto, la «camera oscura», in cui la prima lingua appare. Trattandosi di una «camera oscura», la prima lingua appare in essa secondo i modi di un'immagine riflessa. Dunque nel tempo e nello spazio di questa apparizione sono possibili obliquità, anamorfosi, ribaltamento di prospettiva, rovesciamenti. Si tratta di una «riflessione», e dunque gli oggetti esterni, i loro movimenti, le loro sagome, i loro profili, sono trasformati in un teatro di ombre. La forte passione per le scienze naturali e fisiche ha portato Leopardi sul cammino dove la storia dell'ottica, del suo sviluppo, incontra la camera oscura: dagli esperimenti di Leonardo alle successive descrizioni di Girolamo Cardano, o di Keplero, fino al disegno minuzioso, nell'Encyclopédie di D'Alembert e Diderot, di una chambre obscure. Anche se pensata al di qua del processo di impressione e fissazione dell'immagine che occuperà di lì ad alcuni anni gli esperimenti di Daguerre, aprendo la via alla fotografia, la figura leopardiana della camera oscura raccoglie la storia di una «riflessione» dell'immagine, con quel che questa riflessione può richiamare quanto a relazione tra sorgente e riflesso, tra oggetto e percezione, tra luce e ombra. E allora, proviamo a declinare il suggerimento leopardiano sul terreno proprio della traduzione. Tradurre è stare all'ombra dell'originale, ma è anche accogliere l'originale in una zona d'ombra, produrre un gioco di ombre. C'è qualcosa, in questo passaggio dalla luce all'ombra, dal corporeo all'incorporeo, dalla cosa all'apparenza, che rinvia a un senso forte della vanitas, ma, nello stesso tempo, a una forma di appropriazione interiore silenziosa e persino magica da parte della lingua

seconda, cioè da parte della camera oscura (la connotazione magica accompagnerà sempre la storia della camera oscura, fino alla sua straordinaria evoluzione verso l'arte del cinema). I modi di questa appropriazione dipendono, ogni volta, dal «sentimento» linguistico di colui che traduce. Perché è colui che traduce, se vogliamo restare nello spazio della figura leopardiana, la parete su cui appare l'immagine (potremmo dire, pensando all'esito fotografico della camera oscura, la lastra su cui si imprime l'immagine). Insomma, si sente e si gusta in rapporto alla propria lingua, secondo un esercizio di paragone con la propria lingua assiduo e minuzioso. Sentire nella propria lingua, gustare secondo i modi e gli statuti della propria lingua le «qualità delle scritture fatte in qualunque lingua» vuol dire, certo, operare comunque una trasposizione, ma si tratta di una trasposizione che è di stile prima che di parole, di gusto prima che di senso. E qui sta il paradosso della traduzione: nell'accogliere le qualità dell'altra lingua - «i modi, le forme, le parole, le grazie, le eleganze, gli ardimenti felici», come dice Leopardi - la traduzione non abolisce né attenua l'identità della propria lingua. Anzi questa identità diventa il principio stesso di comprensione, il principio di trasmutazione. Agisce, nell'atto del tradurre, una costante attenzione comparativa, un'attenzione che via via si fa tecnica di confronto e di misurazione. Questa arte del paragone, vera sostanza della conoscenza linguistica, presiede a ogni esercizio di traduzione. Nel «sentire» e «gustare» l'altra lingua c'è insomma un criterio e una direzione: la «relazione colla lingua familiare». È questa forte presenza della lingua familiare che compensa l'effetto di spaesamento e di straniamento che l'altra lingua può produrre in un primo tempo sul traduttore. Spaesamento e straniamento che certo, come ha dimostrato lo stesso Leopardi, la filologia può attenuare, la filologia intesa nel suo senso primo, cioè come amore della lingua, della lingua in sé, della lingua che non si mostra ancora incarnata nelle singole lingue. La familiarità con la propria lingua non può cancellare la consapevolezza che ogni lingua è parziale, che ogni lingua vive nel coro di una pluralità di lingue, né può d'altra parte, quella familiarità, attenuare l'attenzione a quel che unisce tutte le lingue, a quel che trascorre tra tutte le lingue: proprio questa consapevolezza e questa attenzione sono

alla base della volontà di tradurre.

La «familiarità» con la propria lingua è la condizione perché l'altra lingua si faccia da estranea prossima: la conoscenza di sé, potremmo dire trasponendo sul piano antropologico, è premessa e condizione del rapporto con l'altro. Torniamo sul margine delle notazioni leopardiane. Il gusto, la percezione della grazia, degli artifici, delle eleganze, della tessitura retorica, insomma tutto quello che costituisce l'esperienza letteraria e forma il «sentimento» della scrittura, cresce nell'esercizio e nella conoscenza della propria lingua. Da qui il traduttore può muovere verso le altre lingue. Tradurre è mettere in pratica una formazione linguistica e letteraria: per questo è così stretto il legame tra traduzione ed esegesi, tra traduzione ed ermeneutica.

Torniamo al passaggio sulla «camera oscura»: «l'effetto di una scrittura in lingua straniera nell'animo nostro, è come l'effetto delle prospettive ripetute e vedute nella camera oscura». La prima lingua ha un suo campo d'azione: l'animo del lettore, l'animo del traduttore. L'«animo nostro» è la vera camera oscura in cui arrivano le immagini della prima lingua. In questa sottolingua e prelingua corporea e indefinita che è l'«animo nostro», in questo inconscio della propria lingua, agisce la lingua dell'originale, qui è la radice del gusto e dello stile che permetteranno di «gustare» la prima lingua. In questa regione oscura, dove prendono forma pensieri e immagini, dove abitano i sogni, vengono a cadere, quasi semente, sia il suono sia il senso della lingua straniera. Qui quel suono e quel senso possono rinascere, rifiorire, accolti in una nuova lingua, in un nuovo «sentire». Ed è a questa rinascita, a questa nuova lingua, che diamo propriamente il nome di traduzione.

Ancora qualche osservazione al margine del paragone leopardiano della camera oscura. L'adattamento della camera oscura è la condizione necessaria per il lavoro di traduzione: tanto più le «prospettive» possono risultare nitide, definite, corrispondenti a quelle esterne, quanto più la camera oscura è «adattata a renderle con esattezza». Che cosa vuol dire adattare la camera oscura della propria lingua a rendere le «prospettive» dell'altra lingua? Adattare la camera oscura vuol dire preparare, tecnicamente, cioè secondo stile e necessità, la propria lingua perché sappia riprodurre, imprimere, e dunque

accogliere e intrattenere e comprendere le immagini che costituiscono la lingua dell'originale. Saper «rendere» le immagini dell'altra lingua: il verbo evoca uno dei modi classici del tradurre, cioè la corrispondenza delle forme, la costruzione, nella nuova lingua, di forme che diano nella differenza l'effetto di somiglianza, e, viceversa, nella somiglianza conservino l'effetto di differenza. Rendere «con esattezza» le prospettive vuol dire fondare la fedeltà nella precisione dei particolari. Per cogliere la natura di questo richiamo all'esattezza dobbiamo riferirci a un aspetto proprio della poetica leopardiana. Per la quale il particolare, la percezione minima e ravvicinata, l'«esattezza», sono il mezzo per rappresentare il vago, l'indefinito, cioè la parvenza di infinito. C'è sempre un forte ossimoro che agisce nella poesia leopardiana: nel limite si dispiega la rappresentazione dell'infinito, o meglio l'esperienza della sua impossibile rappresentazione. L'esattezza è il limite nel quale respira l'oltre. Riferito al discorso linguistico, la resa precisa dei particolari di una lingua ha in sé quell'oltre in cui consiste il timbro proprio, lo stile, l'irripetibile che caratterizza l'originale. Ma, per ottenere questo effetto, si tratta intanto di far corrispondere con «esattezza» le immagini e le forme di una lingua con l'altra. Un rigore di adeguazione - una difesa dagli effetti d'alone e di vaga risonanza - si manifesta come fedeltà verso il particolare: una fedeltà, questa, analoga a quella fedeltà di Hölderlin traduttore verso la parola evocata da Benjamin nel suo scritto sul Compito del traduttore . Una fedeltà che fonda per così dire la sua etica in un'altra fedeltà, quella rivolta verso la propria lingua.

Quando leggiamo che le prospettive riflesse nella camera oscura possono tanto più corrispondere a quelle reali quanto più la camera oscura «è adattata a renderle con esattezza», viene in mente un passaggio del Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica, laddove il giovane Leopardi dice, in polemica con il Cavaliere Ludovico Di Breme, che la poesia deve adattarsi alla natura, e questo adattamento non è un'imitazione esteriore, diretta, fondata su una prossimità illusoria, di fatto ormai inesistente, ma suppone un lavoro di reinvenzione, ritrovamento e «dissotterramento» della natura. Si tratta di ritrovare la natura in un mondo che è «snaturato». Anche il traduttore, che è davanti alla lingua come il poeta

davanti alla natura, deve disvelare ciò che è nascosto, dispiegare e rendere visibile ciò che dell'altro testo è lontano e indecifrabile. Come il poeta muove non dalla prossimità e conoscibilità diretta, immediata, della natura, ma dalla sua lontananza ed estraneità, così il traduttore muove non dalla diretta comprensibilità dell'altra lingua ma dalla sua differenza, dalla sua lontananza. È questa lontananza che il traduttore non deve, secondo Leopardi, artificiosamente abolire, ma lasciare intravedere dentro la nuova lingua: da qui la polemica nei confronti delle traduzioni modernizzanti, le quali trasferiscono il testo originale negli usi linguistici del momento, lo travestono, quel testo, in una contemporaneità che annulla l'effetto di lontananza: in alcune traduzioni secentesche in lingua francese Anacreonte, dice Leopardi, è «un Greco vestito alla parigina, o piuttosto un Parigino vestito mostruosamente alla greca». In questi casi non si adatta la propria lingua a ricevere l'altra lingua, ma si compie il cammino opposto, si adatta cioè l'altra lingua ai modi, alle forme, al gusto della propria lingua così come convenzionalmente questi appaiono nel momento in cui si traduce. Si abolisce in questo modo non solo il proprio del testo originale, ma anche il timbro di colui che traduce. Un adattamento che non è più «riflessione» di una lingua nell'altra, ma annessione, fagocitazione, incorporamento di un'esperienza linguistica - della sua lontananza e differenza - nei modi prevalenti, usuali, storicamente riconoscibili, di un'altra lingua. La presenza «riflessa» dell'altra lingua nella camera oscura della propria lingua tiene invece insieme, in un prezioso anche se difficile e umbratile e provvisorio e incorporeo equilibrio, la ricchezza di una relazione, la sorprendente felicità di un dialogo.

L'ascolto

L'ascolto, l'esercizio assiduo dell'ascolto, può essere il primo movimento verso l'atto del tradurre. L'ascolto dei suoni, dei pensieri, della voce - una voce che rinasce sotto il silenzio delle lettere - è come una invasione dolce del nostro pensare: è

una prima presenza che chiede di essere accolta. L'ascolto di un poeta, del timbro della sua voce, ci rende familiare quel poeta. E a un certo punto ci accorgiamo che questo ascolto chiede una risposta: una risposta che abbia la nostra voce, la nostra lingua, il nostro timbro. Forse tradurre è solo replicare con la propria lingua a un'altra lingua che l'ascolto ha reso familiare. C'è qualcosa di alchemico in questo passaggio: una trasmutazione, per la quale il primo testo, ascolto dopo ascolto, esercizio dopo esercizio, prende un'altra lingua, un'altra voce. Senza tuttavia perdere la sua natura, la sua identità. Insomma nell'atto del tradurre possiamo ritrovare la stessa domanda, lo stesso azzardo, che appartiene all'esperienza d'amore: come, dicendo l'altro, posso far sentire il suo accento nel mio accento, come lasciarmi dire dall'altro conservando la mia voce?

La questione, riportata nell'empiria linguistica del tradurre, diventa questa: come conservare il «sapore» dell'originale pur cancellando la lingua dell'originale, come abolire le condizioni linguistiche di un testo senza attenuare il timbro proprio di quel testo? E, d'altra parte, come far sentire, nella resa di un testo straniero, quel che è proprio - quanto a stile, a ritmo, a intonazione - di colui che traduce, non abolito ma reso per così dire discreto dall'accoglienza dell'altro? Una questione che diventa per Leopardi l'orizzonte verso cui tendere. Quando, giovanissimo, il poeta s'era applicato alla traduzione della *Batracomiomachia* pseudo-omerica, traduzione ripresa poi più volte, era mosso ancora dall'idea di dover mascherare, in certo senso, la differenza e la lontananza del testo originale, e tuttavia era già presente la preoccupazione di conservare «tutto il sapor greco» pur nell'«andamento italiano». Così leggiamo nel Discorso sopra la *Batracomiomachia*:

Cercai d'investirmi dei pensieri del poeta greco, di rendermeli propri, e di dar così una traduzione che avesse qualche aspetto di opera originale, e non obbligasse il lettore a ricordarsi ad ogni tratto che il poema, che leggeva, era stato scritto in greco molti secoli prima. Volli che le espressioni del mio autore, prima di passare dall'originale nelle mie carte, si fermassero alquanto nella mia mente, e conservando tutto il sapor greco, ricevessero l'andamento italiano, e fossero poste in versi non duri e in rime che potessero sembrare spontanee.

Le tre versioni della *Batracomiomachia* - del 1815, 1821-22, 1826 -muovono in progressione, ma con un balzo più sicuro tra la seconda e la terza, verso un distanziamento e un'autonomia dal testo originale: sulla cancellazione dell'originale prende respiro il nuovo testo, con le sue ragioni di metro, di stile, di destinazione. È poi l'imitazione, come più volte Leopardi ha dichiarato, il vero ultimo orizzonte del tradurre.

Ma è nel Proemio alla traduzione del secondo libro dell'Eneide che Leopardi mostra come l'atto del tradurre debba avere la passione del lettore come necessaria premessa, e debba avere la relazione profonda col testo - relazione di ascolto, di corrispondenza interiore, di accensione immaginativa - come condizione per il passaggio alla propria lingua. È una lettura - il pathos di una lettura - che dischiude la volontà di tradurre:

Perciocchè letta la Eneide (sì come sempre soglio, letta qual cosa è, o mi pare veramente bella), io andava del continuo spasimando, e cercando maniera di far mie, ove si potesse in alcuna guisa, quelle divine bellezze; nè mai ebbi pace infinchè non ebbi patteggiato con me medesimo, e non mi fui avventato al secondo Libro del sommo poema, il quale più degli altri mi avea tocco, sì che in leggerlo, senza avvedermene, lo recitava, cangiando tuono quando si convenia, e infocandomi e forse talvolta mandando fuori alcuna lagrима.

Dal silenzio alla voce, dalla voce alla scrittura: la recitazione, l'animazione per così dire drammaturgica del testo, hanno trasformato l'ascolto in una nuova voce, ed è in questa nuova voce che prende forma, via via, il desiderio di un passaggio alla propria lingua, di una trasmutazione del testo nella propria lingua. La lettura ad alta voce ha già prestato al testo un tono, ha già accolto il testo nello spazio di un'interiorità, dove una percezione affettiva ha attenuato ogni estraneità, ha ammorbidito ogni differenza, e ha già trasformato la comprensione del testo in passione per il testo: il passaggio all'atto della traduzione appare a questo punto come una necessità, come una irrinunciabile replica alla prossimità già istituita nell'ascolto e nella lettura, ma anche come una collaborazione alla vita del testo, un allargamento della sua condivisione possibile. La traduzione, infatti,

permetterà di far condividere a molti altri lettori la propria esperienza del testo, ed è in rapporto all'intensità di questo impulso che il testo originale potrà conservare gran parte del suo timbro, della sua energia, pur in una nuova lingua.

Imitazione

Ogni forma di traduzione è un grado o un aspetto o un passaggio di quel processo che il sapere della letteratura ha chiamato imitazione. Perché dinanzi al testo originale il traduttore deve avviare un cammino che finirà con il restituire quel testo, le sue vibrazioni di senso e di suono, in un'altra lingua, e questa restituzione, che avviene nel linguaggio e con il linguaggio, pur costituendo un nuovo oggetto, una nuova opera, di fatto riprodurrà, se riuscirà, le iridescenze, le forme, gli effetti del primo testo.

Il traduttore sta dinanzi all'altra lingua come il poeta dinanzi alla natura (anche dinanzi al sé come nuova natura). La mimesis del tradurre attiene alla trasposizione d'una prima lingua nell'altra lingua, con l'implicito gioco di cancellazione-rinascita: potremmo dire, mallarmeana «disparition vibratoire» e nascita di una nuova parola.

La traduzione come «piena e perfetta imitazione» era, per Leopardi, l'orizzonte necessario del tradurre. Orizzonte, cioè cerchio che comprende, accoglie, attrae, motiva un cammino.

L'analogia tra il poeta che imita la natura e il traduttore che imita l'altra lingua non tiene conto di uno scarto: la lingua della natura, o quella della propria interiorità, alla quale attinge il poeta, non è propriamente una lingua. Anzi è proprio il poeta, se diamo ascolto a una meditazione che dai grandi romantici giunge fino a Benjamin, a dare lingua e ritmo, voce e forma, a una natura che è priva di lingua (*sprachlos*), e che proprio per questa privazione esprime il suo lamento: «La privazione della lingua: ecco il grande dolore della natura», ha scritto Benjamin («*Sprachlosigkeit: das ist das große Leid der Natur*»). Il traduttore ha invece dinanzi a sé una lingua tutta compiuta, tutta espressa, e consegnata a forme che sono già definite. Il suo compito è muovere verso un'imitazione che

resti sullo stesso piano del linguaggio, sostituendo a una particolare, determinata, lingua un'altra particolare, determinata, lingua. In questo processo sia il poeta sia il traduttore sanno quanta possa essere la distanza tra il soggetto da imitare e il soggetto che imita. Anzi l'uno e l'altro sanno d'essere dinanzi a qualcosa che è inimitabile. E allora come imitare l'inimitabile diventa per l'uno e per l'altro il vero compito linguistico. A proposito di imitazione, Leopardi nel giovanile Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica, dopo aver polemizzato con l'idea, propria dei romantici milanesi, di un'imitazione della natura possibile, diretta, spontanea, in certo senso frontale e affidata alla piena visibilità, compendia la riflessione in un interrogativo che è anche un azzardo: come «imitare la natura naturalmente». Quell'avverbio implica una critica dell'artificio, ma anche un progetto di adeguazione, di prossimità, tutta da costruire in un'epoca di lontananza e negazione della natura. Anche se non in forma propositiva e diretta, ma immersa in un ragionamento polemico, Leopardi, nelle note che precedono la traduzione della Titanomachia di Esiodo, usa un'espressione analoga: «veggano se a Virgilio si può far parlare l'italiano virgilianamente». Anche questa è una sfida più che un progetto. Ma c'è un altro piano che lega l'imitazione praticata dal poeta con quella praticata dal traduttore: è proprio l'esperienza della mimesis poetica - o del processo di invenzione che ha raccolto e trasvalutato l'antica mimesis - che può rivelarsi necessaria, persino indispensabile, nell'atto della traduzione poetica. Solo l'esercizio della poesia, l'esperienza dei suoi interni - di faticosa costruzione e di illuminazione - può garantire una prossimità di ascolto, di comprensione, di percezione profonda, al testo originale. E c'è da aggiungere che chiunque traduca poeticamente un poeta è, necessariamente, nel corso di quell'esperienza di traduzione, un poeta, anche se non ha mai pubblicato suoi propri versi. A maggior ragione l'esperienza della poesia si rivela preziosa in chi è per costante esercizio un poeta. È quello che Leopardi afferma nel famoso passaggio del Proemio alla traduzione del secondo libro dell'Eneide: «Messomi all'impresa, so ben dirti avere io conosciuto per prova che senza esser poeta non si può tradurre un vero poeta, e meno Virgilio».

Riprendiamo il tema dell'imitazione. Il traduttore dinanzi al testo da tradurre si trova come colui che deve imitare l'imitabile: perché quello che è davvero più proprio, appartenente, intimo a sé, e cioè la singolarità irripetibile di un'invenzione - di stile, di forme, di ritmo - il traduttore deve sottrarre all'originale e trasportare in un'altra lingua, in un altro tempo. Come imitare l'imitabile, come trasferire un testo in un'altra lingua cercando di conservare il più possibile i segni di quell'identità, questa è la grande scommessa della traduzione. Si tratta di riconoscere questa iniziale condizione di azzardo - la cosiddetta impossibilità della traduzione è forse proprio qui - e si tratta di muoversi, passo dopo passo, prova dopo prova, esercizio dopo esercizio, nel fuoco di questa sfida.

Ma c'è una forma che è stata chiamata in senso più proprio imitazione, allo stesso tempo zona intermedia tra la traduzione e l'invenzione. Dinanzi al primo testo questa forma di volta in volta può assumere la figura del margine, della replica, del controcanto, del dialogo, e questo senza attenuare quel che appartiene al proprio tono o stile, anzi mostrando che è possibile inventare a partire da un'esperienza altrui, è possibile fare dell'altrui testo la materia di un nuovo testo. Se la ripresa, il rifacimento, la riscrittura riguardano prevalentemente la prosa (ma possono comprendere nel loro esercizio, come accade alla parodia, anche la poesia), l'imitazione è prevalentemente un'attitudine e una pratica propria della poesia, fino a diventare, se non un genere, un modo d'essere della poesia e porsi come intestazione stessa di alcune esperienze poetiche (si pensi alle *Imitations* di Robert Lowell). Ma l'imitazione non è che la forma per così dire compendiosa e scoperta e definita di un procedimento che è elemento costitutivo del linguaggio poetico, della sua storia, del suo variegatissimo esercizio. Perché da sempre la poesia accoglie la poesia, un testo prende forma e respiro a partire da un altro testo, in dialogo con le sue immagini, talvolta persino con i suoi ritmi, con i suoi pensieri. C'è poi da dire che nella lingua di un poeta c'è il respiro di una lingua della poesia che è prima e oltre quel singolo poeta. Il poeta scrive dentro, al margine, contro una istituzione che è la lingua della poesia, materia prima del suo esercizio. Un poeta non certo formalista come Edmond Jabès ha scritto in un frammento: «La poesia ha

soltanto un amore: la poesia».

E, a proposito della forma-imitazione, nei Canti di Leopardi troviamo per un testo il titolo Imitazione che designa la trasposizione-reinvenzione di *La Feuille* di Antoine Vincent Arnault. In questa classica «imitazione» i legami di senso dell'originale sono sciolti e vengono poi raccolti in un unico senso: il vortice destinale che chiama ogni cosa al declino. La «chêne», la quercia, diventa il faggio, con una rifrazione iniziale del significante tra foglia, frale, faggio. Agli ottonari francesi si risponde con il dialogo - tutto leopardiano - tra settenari e endecasillabi. La rima incumbente è sostituita dal libero rincorrersi di assonanze e dalla disseminazione di una rima che solo in pochi punti («campagna» - «montagna») si fa riflesso evidente. Il risultato è di una leggerezza che attinge all'antica naturalezza dei Greci (Leopardi traduttore-imitatore è anche passato da Mimnermo - «Siamo come le foglie / che la fiorita stagione / di primavera suscita» - ed è passato da una sapiente e «mimetizzata» ripresa dell'«oro» omerico). Inoltre un più nitido orizzonte metafisico accoglie l'immagine («Vo pellegrina, e tutto l'altro ignoro. / Vo dove ogni altra cosa, / dove naturalmente / va la foglia di rosa, / e la foglia d'alloro»).

Imitare è fare dell'ospitalità, in cui consiste il tradurre, l'occasione di una presa di parola, l'occasione di un esercizio che, dialogando con l'altro, mette in gioco il timbro più proprio, e trasforma la risonanza di un verso in un nuovo verso. Rispondenza che è anche invenzione. Margine che è anche costruzione. D'après che è anche inizio.

La scala delle temperature in cui si situa l'imitazione è vastissima e variabile. Il ventaglio delle posizioni muove dalla prossimità nei confronti del testo originale verso una nuova soglia, dove il primo testo è voce fatta eco, orma di una presenza già lontana. Se la traduzione è la forma più nitida di conoscenza e di un'esegesi del testo poetico, l'imitazione è la forma più attiva di una partecipazione al convito cui chiamano i classici. Il modo più deciso perché nella biblioteca soffi il vento della vita, nel sapere appaia l'ombra della sapienza, e la filologia, l'amore della lingua, muova, come l'eros del Simposio, verso il generare. Se Ezra Pound replica poundianamente a Donna me prega di Cavalcanti, se Robert

Lowell accoglie nelle sue *Imitations* L'infinito leopardiano, e in queste relazioni il dialogo è insieme appropriazione e apprendimento, sfida e invenzione, interpretazione e donazione di senso, ci sono traduzioni di poeti nelle quali il processo di imitazione - cioè il timbro della voce di colui che traduce - è tutto consegnato all'atto stesso del tradurre. È consegnato a una prossimità al testo nella quale il proprio è fatto di una fedeltà, di una adesione alla parola, al senso, alla voce dell'altro, e tuttavia in questa prossimità c'è, integra, l'impronta di sé, della propria poesia, del proprio timbro. La traduzione rilkeana dell'Infinito leopardiano è, per me, uno di questi miracoli. È allo stesso tempo una delle esegesi più penetranti ch'io conosca dell'idillio leopardiano - con la resa nitida, luminosa, della presenza nella lontananza, con l'energia ribadita dei deittici nel momento dell'impossibile rappresentazione dell'infinito - e una trasposizione in un'altra lingua che non perde nulla del primitivo respiro, mentre rappresenta un passaggio riconoscibilissimo nel cammino del poeta Rilke.

Lo stesso esercizio, di strenuo equilibrio tra resa e invenzione, tra conoscenza dell'altro ed esperienza poetica della propria lingua, Rilke lo ha compiuto con la poesia di Michelangelo, del quale ha meravigliosamente tradotti undici testi.

La traduzione, passando dall'imitazione, torna alla massima prossimità al testo, e allo stesso tempo, alla comunione con il testo. Non è forse anche una profana transustanziazione l'atto del tradurre?

La musica del verso

Dinanzi alla poesia il traduttore è come dinanzi a una foresta di suoni (la baudelairiana «forêt de symboles»?). Il vento che muove la foresta è, certo, il senso, il senso visibile e quello nascosto, il senso alluso e quello i cui riverberi ogni lettore può cogliere secondo gradazioni e sfumature diverse, il senso compiuto e quello aperto, inadempito, rinviato a un tempo che è oltre il tempo della poesia stessa. È questo vento

che muove la foresta. Il senso che trascorre nei versi, che è tessitura e ordine e ragione dei versi, è pur sempre un vento, cioè un suono, un insieme di suoni. Il traduttore non può, accogliendo questo vento, separare il senso dal suono, il significato dalla sua musica, il pensiero dal suo ritmo, la parola dalla sua voce. Il traduttore sa bene che la poesia è quella esitazione prolungata tra suono e senso di cui diceva Valéry, raccogliendo la definizione da Poe, via Baudelaire. Eppure andando verso la propria lingua il traduttore sa che la prima, forse la più dolente, rinuncia è proprio l'unità di senso e suono, insomma la costruzione sonora del verso (il suono, principio costruttore del verso, ci ricordava Tynjanov). Diciamo, specificando: l'irradiazione, e ondulazione, e riverbero di un suono, di un fonema, di un gruppo vocalico, di un dittongo, di un'asperità consonantica, di un'allitterazione, di una ripetizione sonora, il rifrangersi di strutture anagrammatiche e ipogrammatiche. Un esempio, scelto dalla mia esperienza di traduzione delle *Fleurs du mal*, da quando quell'esperienza era nella sua fase iniziale:

L'Albatros. Nonostante che l'etimo della parola non sia latino, l'alba di albatros assume su di sé quelle rifrazioni che il bianco delle ali suggerisce passando da un'angelologia luminosa, attingendo in essa il suo codice simbolico (pensiamo all'albatros che appare nel *Gordon Pym* di Poe tradotto dallo stesso Baudelaire un anno prima della stesura dell'Albatros, pensiamo all'albatros-arcangelo che all'alba Ismaele vedrà sulla tolda della nave in *Moby Dick* di Melville («nella meravigliosa bianchezza corporale dell'uccello - traduce Pavese - si nasconde essenzialmente il segreto dell'incantesimo»). E le ali sono presenti nel testo baudelaireano: *leurs grandes ailes blanches, ailes de géant, ailé, volait* (che chiude la prima quartina aperta con «*Ce voyageur ailé*»). Accanto a questo rifrangersi dell'ombra del volo, volo alluso mentre è negato, lungo il testo il gruppo alb si capovolge in bla (*blanches*, riflesso in *planches*), e, quanto al rifrangersi di un gruppo consonantico, quel *maladroit* che è diventato l'albatro sbeffeggiato dai marinai era pur sempre uno dei *rois de l'azur* (il riverbero della gnostica caduta e di una cristologica sofferenza ha anche una sua traccia sonora). Sono questi nessi che incatenano il traduttore sulla soglia di un altro

incantesimo: da una parte egli sa che il cristallo - appunto un «cristallo» aveva definito Flaubert il testo baudelairiano appena ricevuta dall'amico una delle cinque copie stampate a Honfleur - il cristallo si infrangerà a ogni mossa, e, d'altra parte, egli collabora a questa rottura sperando che la propria lingua possa suggerire qualche ricomposizione dei frammenti vitrei e possa produrre altri scintillamenti cristallini, magari frammisti a opacità, ma pur sempre luminosi.

La rima, si sa, è il luogo classico in cui l'onda sonora si rifrange, sosta, si placa, rinasce, percussiva, insistente, basso continuo di una musica che si propaga nel cuore del senso e dal senso è inseparabile: come potremmo separare vita che chiude il primo verso della Commedia dantesca da smarrita che chiude la terzina? Come potremmo dividere *Mon enfant*, ma *sœur* dalla *douceur* che apre *L'Invitation au voyage*? (pensiamo alla sua resa nelle composizioni musicali di *Du Parc* e di *Chabrier*). Come potremmo allontanare, nella *Chanson d'automne* di Verlaine, *Les sanglots longs* dal secondo brevissimo verso, *des violons*? E tuttavia la rima, il suo adempimento, la replica alla sua onda, è, lo sappiamo, la differenza più resistente per il traduttore, la soglia di un'estraneità spesso irriducibile, a meno che non si voglia piegare la propria lingua a modi talvolta goffi, ridondanti, di una teatralità artificiosa.

M'è accaduto più volte di confrontare nelle traduzioni poetiche italiane dello stesso poeta straniero più traduzioni: spesso quelle in rima sono peggiori di quelle che abbandonano il vincolo della rima. La ragione è che in quel caso la ricerca della rima sopravanza le altre ragioni e si smarriscono sfumature di senso, movimenti ritmici, risposdenze interne, fatti, questi, che colui che si è liberato dal fantasma della rima tende a percepire più facilmente, concentrato com'è sul corpo del testo non sulle sue cadenze finali. Eppure nella traduzione di certi poeti la rinuncia alla rima è lo smantellamento del rapporto strettissimo tra forma chiusa e libertà espressiva, tra energia della ripetizione e potenza dell'invenzione, dell'invenzione di forme, registri, stili, toni. È il caso di Baudelaire.

Per questo la mia esperienza delle *Fleurs du mal* si è trovata, quasi naturalmente, sospinta dalla lunga

frequentazione esegetica del poeta, a passare attraverso questa sfida.

È vero, la traduzione in rima può non costituire una preservazione di integrità del testo originale, può anzi mostrare la discrasia e la dissonanza tra due sistemi linguistici, il non adattamento dell'uno all'altro. Eppure proprio da qui, da questa difficoltà, muove la ricerca della propria tradizione rimica, la scoperta del suo ricchissimo ventaglio di soluzioni. Tradurre un classico in rima significa ripercorrere il tesoro della propria lingua non solo sul piano della tradizione lessicale e dei modi espressivi e dei sistemi metaforici ma anche sul piano di un altro «tesoro»: le forme metriche e le innumerevoli combinazioni di rime (pensiamo, nella nostra lingua, alle rime siciliane, alle rime imperfette, alla rima ricca, alle rime per assonanza e per consonanza, e così via).

Ma la questione per me più rilevante è il rapporto col tempo. Cercare, in corrispondenza delle rime di un'altra lingua, altre rime, significa dilatare il tempo fisico della propria traduzione, alla ricerca di quel momento - abbaglio, ispirazione, soprassalto interiore, baudelairiana «fantasque escrime», quotidiana scherma fantastica con le parole - che permette di non rinunciare a sfumature di senso, a tonalità particolari, a registri espressivi propri dell'altra lingua, e permette, allo stesso tempo, di replicare, di corrispondere, a quel movimento percussivo e conclusivo, di memoria e di rimbalzo musicale, che è il piacere della ripetizione chiamato rima. Questa estensione del tempo del tradurre allarga il tempo dell'intendimento del testo, dilata le occasioni delle prove, mostra del testo particolari prima nascosti, insomma fa della traduzione un'esperienza esegetica.

Quanto alla corrispondenza metrica, la questione, si sa, è «tradurre» una tradizione metrica in un'altra, cercare le corrispondenze plausibili, sapendo che non c'è equivalenza tra due sistemi ma ci sono punti di tangenza, passaggi, sovrapposizioni parziali (alla centralità francese dell'alessandrino - «notre hexamètre», diceva Mallarmé - corrisponde nella tradizione italiana l'endecasillabo: una corrispondenza per dir così storica, non formale e temporale). Il traduttore di poesia sa che sulle forme metriche, sulla natura del verso, quel che domina nell'atto del tradurre è il ritmo, di

cui la metrica è la formalizzazione temporale, per dir così visiva. Il traduttore di poesia sa che tradurre non è riprodurre un ritmo, ma cercare una corrispondenza ritmica, una replica plausibile, una relazione per dir così sullo stesso piano: insomma i due testi, l'originale e il tradotto, dovrebbero potersi iscrivere nello stesso ordine musicale, le due forme sonore dovrebbero appartenere allo stesso sistema musicale. Perché se tradurre è dislocarsi nel cuore della propria lingua mentre si ospita un'altra lingua, e un altro testo, questo spostamento dischiude anche l'invenzione di forme, un'invenzione che proprio dall'incontro di due lingue, di due esperienze, prende slancio. La stessa notazione vale per quella materia costitutiva del ritmo, quella sostanza della poesia, della sua musica, che è il silenzio: tempo e spazio di una corrispondenza tra le lingue, tra tutte le lingue, oltre che fa risuonare, nella pluralità delle lingue, ciò che è comune a tutti i poeti, il prima e il dopo la lingua, l'anima muta e per questo intensivamente pensosa, della poesia stessa. Frattempo della parola, della voce. Tradurre il silenzio vuol dire rispondere con i propri silenzi, doppiamente propri, cioè appartenenti alla lingua in cui si traduce e alla lingua di colui che traduce. E niente forse ha un timbro più proprio del silenzio.

Corrispondenza

Il traduttore deve rappresentare un autore - il suo stile, il suo timbro, la sua voce, il suo universo di senso e di suono - al di fuori delle condizioni linguistiche, al di fuori del tempo-spazio linguistico, che definiscono quell'autore, che sono anzi il suo respiro, la sua identità. Come sostituire una lingua a un'altra e tuttavia nella nuova lingua far sentire il suono, e il respiro stesso di quell'identità? Come far sopravvivere, nella nuova lingua, quello che è talmente proprio e profondo da non potersi distinguere e separare dalla sua lingua stessa, non abito suo ma sostanza, non forma ma natura? Eppure sul filo di questo azzardo si muove il traduttore. E poiché l'azzardo si trasforma via via in una sorta di miraggio, di orizzonte iridescente che sempre s'allontana nel cammino, quel che di

fatto resta è la piccola storia di tanti compromessi, di tante piccole equivalenze, di tante sostituzioni, che costruiscono, parola dopo parola, frase dopo frase, una corrispondenza. In effetti la figura della corrispondenza, con quel che ha di riferibile più che alla perfetta simmetria, alla replica, al risponderci (al baudelairiano risponderci dei linguaggi, come dei sensi), può suggerire qualcosa intorno alla traduzione. La corrispondenza riguarda, prima che le forme, prima che il senso, la percezione complessiva che di un autore straniero si ha in un'altra lingua. Una percezione che è fondata su un «tale... quale». L'arte del tradurre sta tutta forse nel riuscire a produrre, nella nuova lingua, questa corrispondenza di percezione. Come leggiamo in un passo dello Zibaldone (2134-35, 21 novembre 1821), un passo che è una sorta di compendio della riflessione leopardiana sul tradurre: «La perfezion della traduzione consiste in questo, che l'autore tradotto, non sia per esempio greco in italiano, greco o francese in tedesco, ma tale in italiano o in tedesco, quale egli è in greco o in francese. Questo è il difficile, questo è ciò che non in tutte le lingue è possibile». Non è l'essere greco o l'esser francese di un autore, non è la sua identità di lingua e di storia e di cultura che occorre far sentire nella traduzione ma l'insieme di effetti - di senso e di suono, di immaginazione e di riflessione, di emozione e di adesione sensibile - che quell'autore provocava presso coloro che lo percepivano nella sua stessa lingua. Far sentire tutto questo ma in un'altra lingua è la sfida del traduttore. La corrispondenza, abolendo le condizioni linguistiche, non dovrebbe abolire nessun aspetto della funzione che un'opera ha nei confronti del suo lettore. L'impegno del traduttore dovrebbe mirare proprio a preservare il più possibile l'efficacia di un'opera, pur trasferendo quell'opera in un'altra lingua, in un altro tempo, in un'altra cultura. Il «tale. quale» è tuttavia anch'esso un orizzonte verso cui tendere più che una possibilità concreta. Perché una vera corrispondenza non potrà mai esservi, se si considera lo scarto non solo di istituzione linguistica, ma di stile, di poetica, di tono che esiste tra l'autore e il suo traduttore. La corrispondenza non è simmetria né calco. Non è riflesso speculare né riproduzione minuziosa dei minimi particolari - ossessione che comporterebbe l'annullamento della differenza -

e non è neppure ricostruzione esatta e fedele, insomma copia dell'edificio linguistico - poetico o narrativo - abbattuto. La corrispondenza ha in sé qualcosa che attiene alla risposta, e dunque ha a che fare con il dialogo. In questo senso la traduzione risponde, corrisponde, alla voce dell'originale con un'altra voce che ha come materia e respiro la sua stessa sorgente e tuttavia è altra da essa, perché la lingua è un'altra, e la voce sopravvenuta è dunque come doppia, ha in sé il riverbero della prima voce ed è allo stesso tempo se stessa, con il proprio timbro, la propria sonorità, le proprie inflessioni. È questa corrispondenza che permette di rendere familiare lo straniero - nel suono, nella riconoscibilità -senza assimilarlo, lasciandolo insomma straniero, permette di fare dell'altro un proprio senza che egli perda la sua proprietà, il suo stile. Perché Leopardi a un certo punto dice che questa corrispondenza non è possibile che avvenga in tutte le lingue? L'affermazione ha dietro di sé la lunga ricerca comparativa tra le lingue così come essa si dispiega lungo i frammenti dello Zibaldone. È la «infinita pieghevolezza e versatilità» di una lingua, «della sua indole», l'elemento che permette di conservare, nell'appropriazione, il carattere proprio dell'autore tradotto. Qui è la conoscenza della lingua italiana, del suo tesoro letterario, dei suoi lessici, della sua tradizione che suggerisce a Leopardi confronti e priorità. La pluralità di registri per Leopardi è una caratteristica della lingua italiana (quanto alla lingua francese, è il «vecchio parlar francese» che qualche volta compensa, *faute de mieux*, questa mancanza). E a proposito di questa attitudine della lingua italiana Leopardi aveva scritto: «nell'italiana è forse maggiore che in qualunque altra la facoltà di adattarsi alle forme straniere, non già sempre ricevendole identicamente, ma trovando la corrispondente, e servendo come di colore allo studioso della lingua straniera, per poterla dipingere, rappresentare, ritrarre nella propria» (Zibaldone, 964-65, 20-22 aprile 1821). Qui l'immagine del colore come materia per una rappresentazione pittorica ha a che fare con l'idea di imitazione. Sin dalle prime pagine dello Zibaldone, trattando della resa dal greco di parole composte e nuove, Leopardi aveva proposto un'idea di traduzione come corrispondenza, corrispondenza di impressioni: «Onde tu che traduci, posto ancora che abbi trovato una parola

corrispondentissima proprissima equivalentissima, tuttavia non hai fatto niente se questa parola non è nuova e non fa in noi quell'impressione che faceva ne' greci». È proprio qui il punto: la corrispondenza è tra le impressioni, o sensazioni che poteva aver provato il lettore greco di un testo greco e le impressioni o le sensazioni che devono essere indotte nel lettore del testo tradotto. Traducendo una parola del greco Luciano - è l'esempio che Leopardi fa traendolo dalla sua esperienza - bisogna conservare l'«efficacia burlesca e satirica» che questa parola ha nel testo luciano, ma anche allo stesso tempo l'effetto di novità che aveva presso l'orecchio dei Greci. Per Leopardi la corrispondenza non ha tanto a che fare con l'esattezza nella riproduzione quanto con la capacità di una lingua di piegarsi e adattarsi all'altra, di ricevere l'altra lasciando trasparire il suo originario carattere. A un certo punto, per chiarire che non importa tanto l'esattezza quanto la pieghevolezza di una lingua, la sua pluralità di registri, Leopardi riprende polemicamente un passo di Madame De Staël sulle traduzioni in lingua tedesca (si tratta delle traduzioni dei poeti inglesi, italiani e spagnoli da parte di Wilhelm Schlegel e della traduzione di Omero da parte di Johann Voss). Se Madame De Staël esalta la capacità di esattezza del tedesco, che riesce, traducendo, a conservare lo stile di un classico pur nelle parole della nuova lingua, Leopardi riconosce alla lingua italiana questa stessa attitudine, ma non si tratta di un'attitudine fondata sull'esattezza, bensì su un'«indole» pieghevole, adattabile, ricca di registri: «Laddove la lingua italiana, che in ciò chiamo unica tra le vive, può nel tradurre, conservare il carattere di ciascun autore in modo ch'egli sia tutto insieme forestiero e italiano. Nel che consiste la perfezione ideale di una traduzione e dell'arte di tradurre» (Zibaldone, 1950, 19 ottobre 1821). Al di là dell'amorosa assoluta centralità data alla lingua italiana, il passo è interessante per la distinzione tra esattezza e fedeltà. L'adattabilità di una lingua («con somma esattezza») a un'altra lingua non è necessariamente sintomo di fedeltà: «un'altra lingua perde il suo carattere e muore nella vostra, quando la vostra nel riceverla, perde il carattere suo proprio, benché non violi le sue regole grammaticali». È detto qui, anche se di passaggio, il principio che trascorre in tutta la riflessione

leopardiana sul tradurre: la sfida del traduttore è tenere in vita, nella nuova lingua, il «carattere» della lingua originale e il «carattere» della propria lingua. La traduzione, da questo punto di vista, è figura - o forse annuncio - di un rapporto con l'altro che non sovrappone se stesso né abolisce se stesso, ma cerca il difficile equilibrio tra la differenza e la prossimità. E bisognerebbe anche dire che la traduzione stessa è, oltre che figura o annuncio, strumento e rete di una relazione profonda, cioè rispettosa, attiva, inventiva, con l'altro.

Sul ritmo

Ancora, sulla traduzione della poesia e sul ritmo. Dante, ragionando nel Convivio intorno al fatto che difficilmente la bellezza delle canzoni in volgare può essere intesa al di fuori dei parlanti in volgare, cioè presso «Tedeschi e Inghilesi e altri», scrive la frase che ho messo a esergo di queste riflessioni: «E però sappia ciascuno che nulla cosa per legame musaico armonizzata si può de la sua loquela in altra transmutare senza rompere tutta sua dolcezza e armonia». Ogni «transmutazione», ogni traduzione della poesia in altra lingua, spezza quel legame, manda in frantumi quell'armonia - e quella dolcezza - che è essenza della composizione poetica, del «legame musaico». Tuttavia chi traduce, chi osa tradurre poesia, sa che anche il suono deve trovare nella nuova lingua un suo accoglimento, una sua ospitalità, anche se ogni lingua ha il suo particolare sistema di suoni, ogni parola di una lingua ha la sua propria sonorità, ogni sillaba il suo timbro. La perfetta corrispondenza di suoni è un miraggio. La traduzione che pretende a un'equivalenza di suoni si chiama omofonica. Essa vorrebbe conservare, nella nuova lingua, la materia sonora della prima lingua, ma questo, quando è messo in atto, è solo un divertimento e un artificio. Un acrobatico esercizio, proprio di quella «letteratura potenziale» che un movimento come l'Oulipo perseguiva. Certo, dalla magia del suono emana una fascinazione che il bambino ben conosce. È l'incanto della lingua materna che qui agisce. La poesia, e la traduzione, hanno memoria di questa fascinazione sonora, di questa magia

del suono che è prima e dopo la parola e che attraversa il significato rendendolo quasi inconsistente, non necessario. È la stessa fascinazione che è all'origine delle lingue inventate. Al di fuori dell'artificiale esercizio di traduzione omofonica, tradurre il suono vuol dire porsi il problema di una resa del ritmo, di una corrispondenza, e non equivalenza, delle sonorità e delle strutture metriche. Corrispondenza difficile da subito per via dell'asimmetria, su questo piano, tra le lingue, tra la loro stessa natura, e tra le rispettive tradizioni metrico-ritmiche e formali. Se la distanza, sul piano del sistema fonico, tra le lingue romanze è già notevole, essa si approfondisce se consideriamo il rapporto tra lingue di ceppi diversi. Allora la questione è solo una: come rispondere a un ritmo con un altro ritmo, a un sistema di suoni con un altro sistema, a una musica con un'altra musica? E però, come rendere questa corrispondenza prossima, attraversata da reciproci riverberi, da riflessi, da rinvii, quasi l'una e l'altra lingua appartenessero allo stesso coro di voci, e suonassero lo stesso strumento?

Yves Bonnefoy, traduttore di Shakespeare e di Keats, osserva -nella Communauté des traducteurs - come il verso inglese, per chi lo ascolti, mostri un movimento di accenti ben diverso da quello del verso francese, che è punteggiato da tempi forti piazzati liberamente dall'autore in rapporto al gioco tra sillabe lunghe e brevi proprio della lingua francese. Ma da questa, e da altre asimmetrie e difficoltà, Bonnefoy giunge a una considerazione molto semplice: «L'essenziale è che ci sia musica, e che si sappia e si senta il legame essenziale, originario, con quel particolare senso che si cerca in poesia, e tutto il resto seguirà». Far sentire «quel legame»: ecco un'analogia con il «legame musaico» dantesco. Il traduttore, consapevole - stando al formidabile avviso dantesco - che è inevitabile la frantumazione del legame musaico, dell'armonia e della dolcezza da quel legame realizzata, dovrà ripiegare su una ricerca musicale che restituisca, sul piano della sonorità, e del ritmo, quello che necessariamente è perduto. Per non volersi piegare a questa mediazione, e per il rifiuto di collaborare alla rottura di quel «legame musaico», Mallarmé tradusse la poesia di Poe in prosa e non in versi. In questa scelta c'era, certo, la tutela e l'esempio di Baudelaire, che aveva tradotto tutto il Poe narratore ma si era fermato dinanzi

al Poe poeta, accettando solo di tradurre, e in prosa, *The Raven* (traduzione, questa, che riapparve all'interno della traduzione di *Philosophy of Composition*, il solo dei tre testi teorici di Poe che il poeta dei Fiori del male tradusse, dando il titolo *La Genèse d'un poème*). La traduzione che Mallarmé fece di Poe poeta, in una bellissima edizione interpretata artisticamente da Manet, era dedicata appunto al Baudelaire traduttore: «Alla memoria di Baudelaire, cui soltanto la Morte impedì di portare a termine - con la traduzione dell'insieme delle poesie - il monumento magnifico e fraterno dedicato dal suo genio a Edgar Poe».

Ma per il traduttore che decide, azzardando, di ricorrere al verso della propria lingua, ogni scelta d'ordine fonico e ritmico e metrico implica una grande responsabilità, perché ogni volta egli si deve attestare nell'ordine del compromesso, del meno peggio, delle soluzioni minimali e approssimative, ed è dentro quest'ordine che occorre ristabilire un po' di quell'armonia e di quella dolcezza proprie dell'altra lingua. In questo campo è il traduttore che offre alla sua libertà dei criteri, delle linee di condotta. Come non è la posizione della parola che esige una corrispondenza esatta, così non è il verso, nella sua singolarità, a costituire un'unità da preservare: non è verso per verso, insomma, che in genere si traduce ma secondo il movimento, e il respiro, della frase poetica, che all'interno ha pause, silenzi, curvature, legami che richiedono d'essere rispecchiati con più forza di quanta non ne richieda il singolo verso. Pensiamo al caso dell'enjambement: quando caratterizza in modo forte il testo poetico o un suo passaggio, l'inarcatura andrebbe conservata o almeno ripresa, come replica sonora, in un altro luogo del testo. Lo stesso valga per la prevalenza, nell'originale, del movimento dattilico (pur entro una metrica accentuativa) o per quello giambico, la cui risonanza nella traduzione può avere qualche riflesso, oppure per la cesura (quella dell'alessandrino francese classico spesso, per via del riferimento allo spazio teatrale, davvero è silenzioso ponte tra due pensieri), per le ribattute di accenti significative, per certi attacchi e certe chiuse (il distico finale spesso richiede evidenti marcature). Lo stesso si dica per i giochi di assonanze e consonanze, o per le modulazioni foniche appartenenti all'ordine della ripetizione come l'anafora e la catafora, per

l'allitterazione, per l'irradiazione di gruppi consonantici, per l'addensarsi vocalico, ma anche per certi movimenti del dire che definiscono una particolare sonorità, come l'apostrofe, o per le cosiddette figure di parola in cui c'è una dominanza fonica, come il chiasmo, l'onomatopea, la paronomasia, il climax. Insomma è una lingua che si traduce, e la materia linguistica si identifica col senso solo per un aspetto.

Quanto alla misura del verso, la libertà della corrispondenza è estrema, e spesso un rispecchiamento troppo calcolato nella scansione può essere artificioso, se nella nuova lingua non c'è musica. A un verso classico di una tradizione si può rispondere col verso della propria tradizione, non necessariamente simile o analogo, oppure con un verso libero. In questi passaggi il trattamento del testo originale può subire modificazioni, contrazioni o estensioni temporali, può riflettere nel suo modularsi una particolare interpretazione. Tradurre ad esempio l'endecasillabo italiano in alessandrini francesi può riportare il testo originale nel tessuto di una tradizione alta, teatrale, elegante, e di fatto distendere la concentrazione del verso italiano (è quello che accade con Sainte-Beuve traduttore, nel suo *Portrait*, di alcuni Canti leopardiani). Così tradurre in endecasillabo italiano l'alessandrino francese - che sia nella sua forma raciniana o in quella già segnata dalla cosiddetta «riforma» operata dai poeti a partire da de Musset e Hugo fino a Valéry - significa percorrere la via di un prosciugamento sonoro, ma d'altra parte in questo modo si risponde a un verso centrale in una tradizione con un altro verso ugualmente centrale nell'altra tradizione. Corrispondenza che, ad esempio, a me è parsa necessaria, quando, traducendo le *Fleurs du mal*, i poèmes - sonetto, per forma e movimento di senso, per relazione tra quartine e terzine, apparivano esplicitamente iscritti nella tradizione della forma sonetto, magari con la presenza, sullo sfondo, di Petrarca, dei petrarchisti e della *Pléiade*: si trattava, in quei casi, di replicare alla forma sonetto francese con la nostra forma sonetto, e insomma non era al singolo verso e alla frase poetica ma anche alla forma che bisognava rispondere. Mi accadeva, allora, che persino nella modulazione espressiva e nei rinvii linguistici alla tradizione poetica italiana, mi ritrovavo a tentare una corrispondenza per dir così d'ordine

compositivo, col risultato forse di dislocare la traduzione verso l'imitazione (è stato il caso della traduzioni di De profundis clamavi o della Vie antérieure).

Certo, il nostro endecasillabo è meno vetusto e impaludato e accademico dell'alessandrino, perché è ancora oggi il verso più presente, pur nella prossimità con altre misure e con le articolazioni più diverse, nella poesia italiana contemporanea. Di esso non si può dire quello che Meschonnic dice, in La Rime et la vie, dell'alessandrino: «L'alessandrino è un rapporto col mondo. È questo rapporto che è finito. Perché anche quel mondo è finito». Certo, aggiunge Meschonnic, si può ancora godere di un alessandrino ma come di qualcosa di antico, e quando accade ancora che lo si usi non si può che pensare al passato. Il nostro endecasillabo è invece vivente, fortemente attivo nella poesia contemporanea, anche se spesso nascosto nell'onda di altre libere modulazioni.

E c'è un ritmo che dice in modo più forte, più sorprendente, quello che ogni ritmo è, ovvero un respiro corporale, una relazione tra il suono e il corpo, tra il battito del sangue nelle vene e il battito del pensiero nella lingua. Artaud che scioglieva la voce poème in postema, cioè «après le sang», dopo il sangue, proprio a questa corporeità alludeva. La traduzione deve raccogliere la sfida di questo ritmo tutto corporeo. Dallo sprung rhythm di Hopkins alle considerazioni fisicomusicali di Amelia Rosselli sul comporre poesia, il discorso corporale sul ritmo riguarda, ogni volta, anche l'esercizio del tradurre poesia. Anche in questo caso, però, il ritmo del singolo verso può trovare una corrispondenza al di là del singolo verso, in una più ampia modulazione sonora. Perché, paradossalmente, anche il traduttore può dire con Victor Hugo: «Je n'aime pas les vers, j'aime la poésie», non amo il verso, amo la poesia.

Tradurre la poesia vuol dire preservare quella presenza e quel battito - silenzio, cammino del silenzio verso la parola - che è prima del ritmo stesso e dell'espressione, preservare il più possibile, per dir così, l'anima prima che essa si fissi nella frase poetica. Preservare la poesia prima che si raggeli nel verso. Compito estremo, pressoché irrealizzabile: ma si tratta di avere almeno presente questo orizzonte. E, al di là di questa tensione, che agli spiriti forti e concreti può sembrare incline

all'ineffabile, si tratta di non sopprimere, traducendo, quel riflesso di un al di qua del verso e della prosa, insomma quel riverbero dell'unità di voce e ritmo e parola che precede la storica e convenzionale e soprattutto occidentale separazione del verso dalla prosa.

Metafora, metamorfosi

La metafora, e il suo rapporto con la metamorfosi, ci dicono qualcosa sulla traduzione, sullo spostamento, sulla trasposizione, che nella traduzione sono in atto, sulla trasformazione che il gesto del tradurre compie? Qualche appunto, nel tentativo di abbozzare una risposta a questa domanda (ma può darsi che invece della risposta si finisca col mettere in campo un'altra domanda).

«Multiformité du changement possible»: questa per Valéry la metafora. Multiformità: direzioni diverse attraggono la cosa verso la sua trasposizione nella lingua. Questo spettro di possibilità, questa apertura del possibile, questa relazione con il possibile come radice stessa della lingua (crescita, invenzione, ritrovamento della tradizione) fa della metafora il tempo-spazio d'una metamorfosi della quale non si sa, in partenza, la direzione né la gradazione: ascensio, discensio, diversione, sovrapposizione, eccedenza, margine sono forme possibili in cui la trasposizione si colloca. La metafora disloca, segna una svolta, fa esperienza di un balzo, sostituisce un ordine.

Traspone. La parola trasposizione, anzi il suo equivalente francese *transposition*, richiama Mallarmé, la sua poetica, e la sua stessa riflessione sull'arte: «La merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole». La cosa, facendosi lingua, suono e idea nella lingua, fa esperienza di una *disparition* in quanto cosa, diviene appunto parola, con la sua energia, la sua singolare nuova presenza, possiamo dire con il suo proprio profumo (quell'antico dantesco profumo della lingua, della lingua come «pantera profumata»): e tuttavia c'è in questo processo una vibrazione, una sorta di eco e di ombra dello stadio

precedente, del prima della parola. Il nuovo fiore, il fiore della poesia, è quello che è assente da ogni bouquet, perché contemporaneamente è idea, suono, figura. Con questo richiamo a Mallarmé vogliamo forse estendere alla metafora un procedimento che è proprio della creazione artistica? E vogliamo, di conseguenza, leggere «secondo Mallarmé» anche la traduzione? No, si tratta solo di un rinvio, di una citazione, che può dirci qualcosa sul fatto che nella metafora, nella sua natura, nel suo procedimento, c'è già, come in nuce, indicato il movimento stesso della poesia (ed è forse per questa prossimità e coimplicazione che spesso la poesia è una tessitura di metafore, è il luogo dove le metafore diventano viventi). C'è però da dire che, a partire dall'antica mimesis, molte altre figure hanno via via accompagnato, sul piano della riflessione, il procedimento artistico del trasporre. Pensiamo alle poetiche che non si sono lasciate incantare dal vuoto che c'è tra la parola e la cosa, dallo scarto e dalla differenza che si apre tra la parola e la cosa, e hanno privilegiato il porsi oggettuale, fisico, della lingua come luogo di apparizione e presenza e custodia della cosa. Pensiamo alle poetiche che hanno cercato di privilegiare la parola-cosa, la lingua-realtà (il Pasolini teorico del «cinema di poesia» diceva: «lingua scritta dell'azione»).

Ma lasciamo le riformulazioni moderne dell'antica mimesis e torniamo alla traduzione. Diciamo che c'è un'analogia, e non una sovrapposizione, tra metafora e traduzione. Analogia nello spostamento, nella multiformità del possibile, nella sparizione «vibratoire» del testo originale. Che però continua a essere presente nel timbro, nei silenzi, nel senso, nelle forme, anche, appunto, nelle metafore. Ma la presenza dell'originale nella lingua della traduzione è diversa dalla presenza del prima, della soglia, del senso all'interno della metafora.

La metafora è oltre, la traduzione è solo dopo, all'ombra. Si traduce sempre dopo. La metafora è «en avant», è già il presagio di quella visione della poesia che Rimbaud così aveva definito nella lettera a Démeny: «La Poésie ne rythmera plus l'action; elle sera en avant» (su come interpretare questa frase si interrogheranno, dialogando, un filosofo come Heidegger e un poeta come Char).

Anche la metamorfosi è una figura dissimmetrica nei

confronti della traduzione: nella traduzione, nonostante le «metafore» alchemiche cui ricorrono talvolta i teorici del tradurre, la trasformazione di un testo nell'altro testo è per così dire orizzontale, va da una lingua nell'altra lingua, da uno stile nell'altro stile, da un tempo nell'altro tempo, ma l'asse della relazione senso-suono permane come la linea o come il patto che lega l'originale al testo tradotto.

Metafora e metamorfosi, insomma, ci aiutano a cogliere qualcosa dell'accadimento che chiamiamo traduzione, ma questo accadimento ha un suo carattere proprio, singolare: vive nell'equilibrio tra ripetizione e invenzione, tra replica e costruzione, tra modello e imitazione.

Come tradurre la metafora è, poi, a sua volta, un'interrogazione che sollecita i teorici del tradurre ed è sfida, e spina, per chi traduce.

Esegesi

La traduzione, certo, è una forma di interpretazione: nel nuovo testo non si trasporta solo la microfisica del testo originale ma anche la proiezione di quel testo, della sua tessitura, nel sistema di comprensione e di passione di colui che traduce. Ogni passaggio verso il nuovo testo è preceduto da una decifrazione. Ogni corrispondenza è costruita su una comprensione che ha già trascritto l'ascolto nel proprio orizzonte d'attesa, e ha fatto della lettura già un atto di esplorazione e interrogazione, un atto di interpretazione. Si potrebbe persino dire che la più limpida interpretazione di un testo è la sua traduzione. Perché il testo è ascoltato, inteso, accolto e portato amorosamente verso una sua rinascita, verso la nuova vita data dalla nuova lingua. I limiti, e i vizi, dell'interpretazione - sovrimpressione, assimilazione, riduzione didattica, proiezione ideologica - sono esorcizzati, o tenuti a bada, dalla necessità che ogni particolare del testo originale sia fisicamente presente nella lingua del traduttore. Nel tradurre c'è interpretazione perché c'è dialogo, incontro, confronto. La spirale ermeneutica della domanda-risposta-domanda è come la venatura che trascorre, discreta, e resa invisibile, nel corpo

della nuova lingua. Ma la traduzione ha in sé, dell'interpretazione, la forma prima, originaria, fondativa, cioè l'esegesi. Egesi proprio nel senso patristico e medievale, cioè disposizione dinanzi al testo come dinanzi a una parola che, ascoltata, cresce nello spazio interiore di colui che ascolta, diventa un atto di vita. «Scriptura sacra aliquomodo cum legentibus crescit»: anche al di là del testo sacro, anche per la biblioteca delle umane lettere, può valere questa affermazione di Gregorio Magno che era riferita all'esegesi. La scrittura del testo originale cresce con la traduzione, nella traduzione. La scrittura del testo originale cade come seme nella lingua, e nei pensieri, del traduttore, e mentre cresce lievitando fino a prendere la nuova forma linguistica, agisce, con il suo universo di idee, di ritmi, di forme, nel teatro interiore di colui che traduce, entra nelle sue ragioni, nella sua scrittura, qualche volta nella sua vita stessa. Del resto, tra i saperi e tra le pratiche discorsive, quale altra prossimità è più intensa, quale contiguità è più animata di pensieri, di quelle che un traduttore intrattiene, giorno dopo giorno, con il testo originale, con la sua vita?

Il traduttore di poesia sa bene quanto della sua vita intellettuale, del suo stile, della sua stessa poetica, è dovuto alla «conversation souveraine», direbbe Char, che lo intrattiene con un altro poeta, traducendolo nella propria lingua. Ma questo non accade solo nella poesia. Anche l'esperienza della prosa può essere, per il traduttore, un'esperienza profondamente esegetica, cioè un'esperienza per la quale il traduttore trae dal testo il senso - ex-agere - per trasportarlo verso di sé, nel palpito dei propri pensieri, della propria interiorità, prima che nel tessuto della propria lingua. Leopardi ha dato un esempio bellissimo di disposizione esegetica dinanzi a un testo, quando si è applicato alla traduzione del Manuale di Epitteto. Le stazioni di questo cammino esegetico sono esposte nel Preambolo, rivolto al lettore del testo tradotto. In quel Preambolo appaiono, come richiamati in un tableau, luoghi propri della riflessione leopardiana: la ricerca di uno stato di sospensione, di «indifferenza», di «servitù tranquilla», l'attenuazione del desiderio di felicità, della sua spina: insomma il proposito di «non curarsi di essere beato nè fuggire di essere infelice». È la condizione che il poeta - nei

Canti, nelle Operette, nello Zibaldone - ha definito in tante forme: accettare la mortalità, vivere nella consapevolezza della finitudine, «mirare intrepidamente il deserto della vita». Introducendo il Manuale di Epitteto, il traduttore, che in un primo tempo si mostra come discepolo e divulgatore, apre poi un breve sipario sulla propria condizione, convoca il lettore verso una comune esperienza, verso un comune stile di pensiero, e di vita:

Ed io, che dopo molti travagli dell'animo e molte angosce, ridotto quasi mal mio grado a praticare per abito il predetto insegnamento, ho riportato di così fatta pratica e tuttavia riporto una utilità incredibile, desidero e prego caldamente a tutti quelli che leggeranno queste carte, la facoltà di porlo medesimamente ad esecuzione.

La traduzione porta la parola dell'altro, per quanto antica e lontana sia la sua esperienza, nel cuore della propria esperienza. Tradurre è anche trasportare un pensiero, e un'esperienza, nel paese della propria condizione interiore, della propria esperienza. È trasportare una lingua, la sua vita, nel cuore della nuova lingua, della sua vita.

Poetica

Valéry è dinanzi alle Bucoliche di Virgilio, e mentre è nel vivo del laboratorio di traduzione, mentre di esercizio in esercizio va sacrificando, restituendo, cancellando e ristabilendo, insomma va facendo e disfacendo, avverte una particolare sensazione, una sensazione che peraltro ben conosce: quella del poeta che è al lavoro. L'opera classica da cui traduce dimette la sua sacralità e la sua lontananza: i versi, i personaggi, le voci del testo originale sembrano a un certo punto appartenere anche un po' al mondo di colui che traduce, alla sua ricerca poetica. Anzi, sull'onda di uno slancio identificatorio, il traduttore sta ripercorrendo il processo creativo del poeta latino, si è già situato nel vivo della sua officina, nel caldo delle sue invenzioni formali, e si trova per un istante persino a pensare che forse qualcosa di quel testo antico e mirabile della latinità andrebbe cambiato, qualche

soluzione potrebbe prendere una via diversa. Il traduttore si trova sbalzato nel tempo e nel ritmo della composizione originale: è come se lui stesso, con trepidazione, stesse componendo. Sostituendosi all'autore. Dura pochissimo questa sensazione. Ma quel poco tempo è sufficiente per lasciare la persuasione che per un traduttore il passaggio da una lingua all'altra ha a che fare con gli interni della sua scrittura, con gli attrezzi e gli assilli della sua scrittura. Questo fuggevole spostamento fantastico nel farsi stesso della poesia virgiliana lascia, come sua traccia, l'impulso a seguire l'autore di là dalla tessitura delle parole, di là dal suono del verso, nel cuore della sua condizione così com'era all'epoca in cui prendevano forma le Bucoliche, cioè nella tensione animatissima e fluttuante di una giovinezza che cerca di accordare i diversi strumenti tentando un'armoniosa orchestrazione. «È da questo vivo stato immaginario -dice Valéry - che bisognerebbe poi ridiscendere, per risolvere il tutto in un'opera che per linguaggio è diversa dall'originale». Ma questa pulsione a rappresentarsi la condizione del poeta sospinge il traduttore a ricostruire e intendere e raccontare le ragioni - di storia, e di forma - che presiedono alla nascita dell'opera che sta traducendo. Tradurre vuol dire interrogare il testo nel suo prima, nel suo divenire, nel suo mostrarsi, nel suo cammino. E vuol dire anche -come osserva Valéry in queste *Variations* che precedono la traduzione delle Bucoliche - ritrovare attraverso l'esperienza dell'autore un po' se stessi, la propria solitudine e incertezza e tensione dinanzi al comporre. Vuol dire ritrovare, nel caso in questione, la propria lontana condizione di giovane poeta. C'è da aggiungere che in questa meditazione di Valéry sulla soglia della propria traduzione poetica ci sono altre risonanze e consonanze che prendono forma salendo al tempo che appartiene al traduttore. La data della traduzione, che accompagna la dedica al dottor Roudinesco, è il 20 agosto 1944: le Bucoliche evocano sia la ricerca di un mondo altro dal tragico della guerra sia la relazione col potere, cioè, nel caso virgiliano, l'attesa, anche da parte di chi persegue la purezza del canto, di un qualche beneficio che venga dal potere. Se il tragico della guerra fa da sfondo anche alla traduzione di Valéry, la questione del rapporto della poesia con le forme del potere, evocata in un passo delle *Variations*, va al di là della

contingenza storica. Le riflessioni di Valéry mostrano come l'atto della traduzione implichi una disposizione interrogativa e critica nei confronti del testo. Dalle domande sul ritmo, sulla metrica, sulla sonorità poste dall'originale il poeta-traduttore risale agli interni della propria poetica. Traducendo è l'atto del comporre, con le sue tensioni e le sue interrogazioni, che viene in primo piano. Ogni traduzione, per un poeta, è una stazione nel cammino della sua propria poetica e, allo stesso tempo, un'esperienza profonda di dialogo nel convivio risonante di voci che chiamiamo letteratura.

Esercizio

Il ventaglio di significati che è raccolto nella parola esercizio può essere evocato nella sua complessità a proposito dell'esperienza di colui che traduce. Il traduttore fa esercizio del rapporto con la propria lingua traducendo: deve reperire nel tesoro della propria lingua forme, modi, stili, codici, gerghi, espressioni che contribuiscano a delineare quel campo di equivalenze necessario a sostituire il testo originale, e questo esercizio contribuisce all'affinamento, naturalmente, della sensibilità linguistica del traduttore, ma costituisce anche, poiché un nuovo testo prende vita, un contributo - certo, d'ordine anzitutto linguistico - alla storia della scrittura nella propria lingua. Insomma il traduttore scrive (*D'écrire la traduction* è il titolo a più rifrazioni semantiche e teoriche di un libro di Jean-Charles Vegliante sulla traduzione), e in questa pratica è in gioco, con la mediazione di una lingua diversa dalla sua, il complesso rapporto con la propria lingua.

Ma esercizio è anche quello che sulla lingua del testo originale -interrogando le forme, inseguendo l'onda di significazione aperta dalle metafore, osservando i nessi tra il tessuto sonoro e quello del senso, provando e riprovando, comparativamente, corrispettivi nella propria lingua - il traduttore compie con minuzia e indugio, con passione e tensione. Questo doppio esercizio è l'aspetto esteriore, si può dire, di una modificazione, di una mutazione che ha a che fare con un piano più nascosto: la relazione del traduttore con la

propria scrittura, con quello che in essa giunge dall'interrogazione di sé e del mondo, dall'esperienza dell'altro, insomma dallo spazio della interiorità. La traduzione della poesia, ad esempio, comporta necessariamente questo sommovimento, non appena il traduttore -che spesso è anch'egli un poeta, e lo è comunque quando traduce col verso un verso - si pone il compito di dare a un'idea, a una parola, a un'immagine del primo testo quell'animazione e quel ritmo, quella vibrazione che solo un sentire profondo, una relazione intensa con la propria intimità possono perseguire. Nel caso della poesia, infatti, l'atto del tradurre spesso consiste, come dice Bonnefoy in un passaggio del suo libro *La Communauté des traducteurs*, nel cercare in un'altra lingua un equivalente al «contenuto di presenza» della prima parola, e questa ricerca non può che avvenire all'interno della propria «più intima esistenza». È attraverso questi passaggi, queste correlazioni, che l'esercizio implicito nell'atto del tradurre acquista le forme, persino talvolta i tempi, la sospensione, il silenzio, la tensione, la scommessa, che è propria di quello che diciamo «esercizio spirituale». Se poi si aggiunge che, soprattutto per la traduzione della poesia, è l'amore per un poeta, per la sua particolare esperienza di lingua - e di vita nella lingua - a motivare l'impulso a voler tradurre, allora dobbiamo dire che l'esercizio è, in questo caso, approssimazione, per stazioni successive - faticose e allo stesso tempo gioiose - approssimazione a quell'intimità, a quel proprio, che è radice della forma originaria, a quel fondamento del dire che è respiro di una poetica. La traduzione può diventare, in certi momenti, incontro, sovrana conversazione, dialogo che lascerà le sue tracce nella poesia che il traduttore-poeta comporrà dopo l'esperienza della traduzione. È ancora Bonnefoy che parla di un «*apprentissage de la poésie*» che è in atto nella traduzione di poesia: un apprendistato, un cammino di formazione, un'esperienza di crescita.

Ed è anche per questo che ogni generazione ha bisogno di ritradurre lo stesso grande classico. Dante, Shakespeare, Leopardi, nelle varie lingue, ritrovano a ogni volgere di generazione nuove trasposizioni poetiche. Il fatto, certo, può avere la sua ragione nell'usura della lingua, nell'invecchiamento della lingua di traduzione. Ma ci sono

altre, forse più rilevanti, ragioni: la necessità che ogni generazione possa leggere un grande poeta con la lingua del suo proprio tempo e insieme la necessità che su un classico quella nuova generazione torni a mettere alla prova la propria lingua, e la propria energia d'invenzione. Quasi che, senza questa iniziazione, non si potesse davvero parlare, per la lingua di un paese, di una nuova generazione di poeti.

Il classico

Chiamiamo classico un autore che si ha voglia di rileggere: era questo per Italo Calvino uno dei modi per riconoscere un classico. Allo stesso modo potremmo dire che è proprio del classico la sua disposizione a esser tradotto non solo in lingue diverse ma più volte in una stessa lingua. Può anzi accadere che entro lo stesso breve arco di anni, o persino contemporaneamente, un classico venga tradotto più volte nella stessa lingua. Le traduzioni, nel tempo, dello stesso classico, divaricandosi tra loro, mostrano certo le stigmate dell'epoca, ma anche rivelano le diverse forme cui un libro affida la sua vita, i modi diversi di una presenza, di un ritorno, insomma di un adempimento. Un classico è tale perché continua a vivere, persino a trasformarsi, a muoversi insomma nel tempo. Il Dante letto dagli umanisti del Rinascimento italiano non è il Dante letto dai risorgimentali né il Dante letto dai simbolisti e dai preraffaelliti. La fioritura plurale di traduzioni, osservata in stagioni diverse, partecipa certamente della storia di una lingua, contribuisce al formarsi del suo tesoro, e in questo senso si riverbera nelle scritture - narrazione, poesia, filosofia - che attingono e ravvivano e reinventano quel tesoro. Ma finisce col diventare, allo stesso tempo, elemento di un'interpretazione del classico. Le traduzioni di alcuni Canti leopardiani proposte da Sainte-Beuve all'interno del suo *Portrait de Leopardi* nel 1844, confrontate con quelle recenti di Bonnefoy, non solo portano testimonianza di uno stadio diverso della lingua poetica francese, del suo lessico, dei suoi idioletti, del suo rapporto con il ritmo e con il metro (il sapiente movimento del verso

leopardiano tra l'endecasillabo e il settenario riconsegnato da Sainte-Beuve all'eloquenza di un alessandrino esclamativo e contemplativo, nei cui modi c'è il riflesso della poesia di un de Musset e di un Lamartine, e da Bonnefoy affidato invece a un bellissimo largo musicale suadente, interrogativo, confidenziale), ma danno anche conto, queste traduzioni, di un'interpretazione molto diversa della poesia leopardiana. Anzi è la stessa storia delle interpretazioni e delle letture leopardiane sopravvenute nel frattempo che nel secondo caso agisce come orizzonte stesso dell'atto del tradurre, e del disporsi del poeta-traduttore dinanzi al classico. E occorre anche aggiungere che nell'un caso e nell'altro è la poetica propria del traduttore che agisce come spazio mentale nel quale l'accadimento del passaggio da una lingua all'altra prende respiro e forma e ritmo: Sainte-Beuve legge Leopardi attraverso la mediazione, e la convenzione, romantica, Bonnefoy giunge a Leopardi per contiguità di ricerca, per sperimentata affinità di meditazione sulla singolarità corporea, dolente, dell'individuo, che dalla sua finitudine scruta la presenza di un oltre, di quell'oltre che si mostra solo come riverbero dell'ignoto. E si tratta, in tutti e due i casi, di esperienze traduttorie che muovono da una sponda dove l'esperienza della poesia si intreccia con una assidua attitudine riflessiva, esegetica. E tuttavia, se il lettore di oggi avverte una prossimità più chiara con la seconda, non è solo perché questa è contemporanea, ma anche perché nel frattempo la poesia di un classico come Leopardi si è come mostrata nella sua interezza, nella sua profondità, si è come disvelata e dispiegata.

Il traduttore che precede acquista per l'altro traduttore che segue la funzione di un esempio da condurre oltre, da inverare, o anche contraddire. Quel che accade nel campo della poesia, si ripete nel campo della traduzione di poesia. All'ombra di un'esperienza di traduzione occorre sostare e da quell'ombra occorre anche allontanarsi. Proprio la ricerca del modo diverso di tradurre attiva l'invenzione, suggerisce modi e forme nei quali si congiunge interpretazione di una parola, di un verso, e sua resa nell'altra lingua. Talvolta, dinanzi a traduzioni che appaiono davvero riuscite si è tentati di rinunciare al proposito di una nuova traduzione. Perché tradurre nella propria lingua

ancora una volta *The Rime of the Ancient Mariner* di Coleridge o *Orpheus*, *Eurydike*, *Hermes* di Rilke o *Le Cimetière marin* di Valéry? Perché non riproporre le belle e già classiche traduzioni esistenti e volgere invece le proprie forze a testi poco noti, testi magari di quegli stessi poeti o di poeti raramente o forse mai tradotti? Credo che nelle scelte di un traduttore, come in quelle di un poeta, è proprio il dialogo, il confronto con chi ti ha preceduto, e per altro verso, il desiderio di sfidare la lingua, di intraprendere una lotta con l'angelo della lingua, che alla fine prevalgano.

Questo sentimento è però accompagnato dalla consapevolezza che ogni traduzione è provvisoria, è un passaggio, un'allusione all'impossibile traduzione perfetta. La pluralità delle traduzioni è in qualche modo una replica alla pluralità delle lingue. Una moltiplicazione di quella pluralità. Se la traduzione ideale non è che una «piena e perfetta imitazione» (la definizione è di Leopardi), ogni esperienza di traduzione si pone come una piccola stazione di questo cammino. La ricerca non è mai concludibile, non ha un vero approdo. Per questo, l'imperfezione è l'orizzonte proprio del traduttore.

Stare tra le lingue

La traduzione testimonia allo stesso tempo della parzialità e singolarità di ogni lingua - è per compensare questo limite che si traduce - e del fatto che la pluralità delle lingue è l'orizzonte in cui ogni lingua respira. Per colui che traduce poesia, stare tra le lingue vuol dire mettersi alla ricerca di quel che sotterraneamente unisce tutte le lingue, alla ricerca di quella sostanza che trascorre in tutte le lingue, come il silenzio, il ritmo, la musica del verso, l'immagine, l'onda dei suoni, il rapporto tra le vocali e il canto, la relazione della parola con il vivente che essa designa e accoglie nel suo suono. Stare tra le lingue vuol dire mettersi in ascolto di questa sostanza che è prima e dopo ogni lingua, e che allo stesso tempo è nel cuore di ogni lingua. Proprio la pluralità delle lingue, il riconoscimento della babele come ricchezza, non come

condanna, ha favorito l'attenzione sia alla particolare storia e cultura di ogni singola lingua, sia la tensione verso il dialogo tra le lingue, dialogo di cui la traduzione è la forma forse più profonda e complessa. È questa doppia direzione dello sguardo che è importante: lo sguardo verso quel che unisce le lingue, o che trascorre tra le lingue, e lo sguardo verso la specificità, multanime, storicamente e culturalmente sedimentata, vivente, di ogni singola lingua. Da qui discende, può discendere, sia la tensione al confronto tra le lingue sia la cura a che ogni lingua sia preservata. Un'ecologia delle lingue è urgente, oggi che anche le lingue, come le specie vegetali e animali, si vanno estinguendo.

La pluralità delle lingue, e dunque la loro comparazione e la loro reciproca traduzione, oggi ha una sua rinnovata visibilità per via della migrazione. La migrazione, come disloca le persone, disloca una lingua, una pluralità di lingue. L'ospitalità verso chi emigra, il riconoscimento dei suoi diritti - d'asilo, di salute, di scolarizzazione, di lavoro, di cittadinanza - riguarda anche la sua lingua. La quale è connotazione forte di identità, di memoria, di appartenenza. Per chi emigra, preservare questo rapporto con la lingua d'origine, vuol dire potersi mettere in rapporto con gli abitanti del paese ospitante a partire dalla propria cultura. Così per altro verso permettere a chi è emigrato l'apprendimento della nuova lingua - lingua, letteralmente, d'arrivo - appartiene ai doveri di riconoscimento, di ospitalità. E la lingua, se non si frappongono limiti, è - lo si diceva all'inizio di questo itinerario - di per sé ospitale, si offre a coloro che abitano il suo territorio, le sue città. Per questo è importante favorire iniziative che permettano a chi emigra allo stesso tempo di apprendere la nuova lingua e di conservare, accanto alla nuova lingua, la sua propria lingua. A partire da queste due situazioni si può istituire il dialogo, la diversità si può rivelare ricchezza, le storie si possono confrontare. Anche sul piano linguistico l'emigrazione è una risorsa per il paese ospitante. Proprio perché nei confronti di una lingua, anche della propria lingua, siamo tutti, sempre, in stato di migrazione - dalla lingua della madre alla lingua nazionale, dai dialetti alla lingua di comunicazione alla lingua della scrittura - siamo in grado di capire come la lingua dei migranti possa essere un teatro di

conflitti, ma anche di relazioni tra una lingua di provenienza e una lingua d'arrivo. Pensiamo, ad esempio, a come gli scrittori migranti possono contribuire a rinnovare, modificare, rimodulare la lingua del paese d'arrivo. Possono introdurre, certo, in un arco temporale esteso, nuovi ritmi, modulazioni diverse del dire, persino una nuova apertura lessicale, un sommovimento dell'impalcatura sintattica, nuovi repertori metaforici ed espressivi.

Possono portare, per così dire, la lontananza, tutte le sue figure, nella nuova lingua. Un'immensa geografia poetica e umana può trovare un suo respiro nella lingua ospitante. Da una parte colui che scrive vuole come preservare della propria lingua l'incanto delle radici, o il dolore della memoria, dall'altra vuole portare tutto questo patrimonio nella nuova lingua. Tutto il Novecento, del resto, è segnato da queste trasmissioni di lingue, e dunque di mondi: da Nabokov a Celan, da Singer a Rushdie, da Conrad a Gombrowicz.

Solo l'accettazione della pluralità linguistica, della polifonia di storie, modi linguistici, culture, permette la traduzione. E l'educazione linguistica in più direzioni, il multilinguismo, se salva e preserva questa pluralità, favorisce la diffusione della traduzione, la sua pratica. Al contrario di quel che potrebbe apparire superficialmente, non si traduce perché non si conoscono le lingue straniere, ma solo per il fatto che la conoscenza di queste lingue da parte di molti rende diffusa la frequentazione delle letterature e dei saperi appartenenti a lingue e culture diverse dalla propria e di conseguenza fa apparire necessaria l'estensione ad altri di quelle conoscenze. Si traduce non per compensare il monolinguisimo, ma a partire dall'esperienza di conoscenza dell'altra lingua. Difendere la diversità linguistica e allo stesso tempo promuovere il multilinguismo significa andare oltre l'apprendimento di una lingua di comunicazione internazionale, oltre la sua stessa strumentalità, fare del rapporto con una lingua straniera - prossima anche se geograficamente lontana, prossima per affezione ed elezione - un'esperienza che disloca il soggetto, con la mente e con il cuore, nella storia e sapere e costume e letteratura dell'altra lingua. La traduzione - la diffusione delle sue pratiche, la funzione antropologicamente formativa del suo esercizio, che mette ogni volta in scena il rapporto con l'altro -

poggia su questo saper stare tra le lingue.

Il fantasma della teoria

«Del modo di ben tradurre ne parla più a lungo chi traduce men bene», diceva Leopardi. L'affermazione dovrebbe sconsigliare i traduttori di prosa e di poesia ad avventurarsi nel campo normativo e ideale o nelle pieghe di una teoria del tradurre. Teoria che oggi tutto sommato è assai diffusa, sia nella vecchia variante di una linguistica applicata alla pratica della traduzione sia nella variante più recente di una trattazione che, da premesse estetiche tra loro diverse, tenta di delineare passaggi e forme di una «scienza della traduzione». La bibliografia, in proposito, è davvero ormai molto nutrita, e nei seminari di comparatistica o nei corsi sulla traduzione è buona abitudine farla circolare e discuterla: difatti, da Jakobson a Berman, da Folena a Steiner, da Meschonnic a Ladamir (interrompo qui la lunga sequenza) si disegnano polarità diverse, e riempie la scena un'animatissima narrazione teorica, che suggerisce figure, categorie, giudizi. L'osservazione di Leopardi intendeva mostrare che quel che davvero importa è l'atto del tradurre, la ricchezza della sua esperienza: le idee intorno ai modi di tradurre fanno tutt'uno con le soluzioni adottate, si incarnano nelle scelte concrete, visibili. Per il resto può accadere che il discorrere dei modi ideali della traduzione possa coprire una sostanziale debolezza della pratica. La venatura ironica della frase leopardiana non è solo un richiamo alla centralità dell'esperienza, dell'agire concreto - e in questo senso è un invito a perseguire la qualità, cioè il ben tradurre, piuttosto che il discorso sul tradurre - ma intende anche suggerire che lo spazio riflessivo intorno al tradurre può avere una sua plausibilità solo se è la proiezione di un'attività, se si configura come considerazione intorno a quel che accade nel vivo della traduzione quanto a relazione con l'altra lingua e con la propria lingua, quanto a difficoltà e resistenze nel passaggio di un testo da una all'altra lingua. Questo ritrarsi dal discorso compiuto, e intonato teoricamente, questa riflessione che privilegia una modalità espositiva fatta di frammentarie ed

episodiche e slegate osservazioni fondate sull'esperienza stessa di colui che prende la parola, è in Leopardi una consuetudine e quasi una necessità: le sue traduzioni sono spesso accompagnate da riflessioni che muovono dall'atto stesso del tradurre, così come le frequentissime e straordinarie considerazioni sulla lingua e sulle lingue diffuse nello Zibaldone spesso non sono altro che margini di letture, annotazioni filologiche scaturite dalla consultazione di un'edizione, di una tradizione testuale, di un regesto o di un lessico, di una lezione controversa: dispiegano, insomma, una biblioteca che proprio mentre si fa racconto si ravviva, pone domande, sollecita. Il Proemio alla traduzione del secondo libro dell' Eneide, il Preambolo al Manuale di Epitteto, il Preambolo del volgarizzatore che presenta le Operette morali di Isocrate, il Discorso premesso alla traduzione dell'Orazione di Gemisto Pletone, il Discorso sopra la Batracomiomachia, che precede le tre versioni del testo poetico pseudo-omerico, la prefazione alle Inscrizioni greche triopee, l'esegesi che precede la traduzione di un «gherone» della Teogonia di Esiodo, le considerazioni intorno alle traduzioni di Anacreonte, di Archiloco, di Mosco e di altri lirici greci, sono non passaggi di una teoria del tradurre ma momenti lampeggianti di un costante interrogarsi intorno alla pratica del tradurre, intorno al rapporto che il traduttore intrattiene con il classico, con la lingua e con lo stile del classico, con la propria lingua e il proprio stile. La traduzione per Leopardi è l'attraversamento fisico - in certe fasi della propria esistenza, quotidiano - del fatto letterario, il tempo-spazio della sua visibilità, del suo movimento, della sua più viva manifestazione. Non poteva essere diversamente per chi conosceva gli interni più ardui e insieme abbaglianti della scrittura, e leggendo, o traducendo, si dislocava dall'altra parte, nel cuore dell'altra lingua, con cognizione di causa, e con la passione di un interprete che è anzitutto disposto all'ascolto della vita di un testo. Del resto, è questo dire di primo grado, esperienziale, diretto, che contribuisce a illuminare nodi e forme nascoste e fondamenti stessi del linguaggio. Allo stesso modo, può accadere che le annotazioni di un compositore musicale sulla propria esperienza compositiva dicano del linguaggio musicale assai più di quello che può dire uno studioso di estetica musicale.

E tuttavia anche la teoria, quando si mostri come costellazione di posizioni in movimento e interrogative, e non si raggeli in assiomi soddisfatti di sé o in pretese di arroccata scientificità, è momento dell'energia conoscitiva propria del linguaggio, e della scrittura. Senza dire che il romanzo della teoria, in quanto appunto partecipe dell'invenzione romanzesca, in quanto conoscenza immaginativa, è contiguo alle forme della finzione letteraria. Del resto questa correlazione i poeti l'hanno sempre avvertita. Collocandosi però nel cuore pulsante della propria lingua. Tornando alle teorie del tradurre, che si sposti oggi l'attenzione sulla familiarizzazione e appropriazione e naturalizzazione del testo straniero oppure sulla permanenza, in traduzione, di elementi che facciano riconoscere l'essere straniero del testo, insomma la sua «stranieritudine» - das Fremde, direbbero i tedeschi - o che, per altro verso, si metta al centro del discorso la negoziazione tra il primo testo già definito e quello in divenire della nuova lingua, quel che, dal punto di vista del traduttore, è davvero sempre in gioco è la costruzione di un nuovo testo in cui il primo testo sia ancora il più possibile se stesso pur avendo preso il respiro, le forme, l'anima di un'altra lingua. I modi, i tempi, le tecniche, i passaggi di questa radicale mutazione definiscono, ogni volta con una particolare e irripetibile singolarità, l'esperienza del traduttore.

Trasmutazioni

Fa certo un uso traslato - appunto, traslato! - della parola traduzione chi designa con essa i passaggi non più da una lingua all'altra ma da un linguaggio artistico all'altro, da una struttura linguistica all'altra. Riflessi, questi, o conseguenze, per così dire, della prima e diffusa idea di traduzione: quella che considera la poesia, in particolare la poesia degli antichi, come passaggio, e dunque traduzione, della voce - o stormire, o bisbiglio - della natura nella lingua del poeta. Anche la voce animale, o il grido animale, è per l'antico poeta la soglia per un passaggio alla lingua del canto, cioè alla lingua della poesia. Come è detto in un famoso frammento del lirico greco

Alcmane (il frammento 39 dell'edizione Diehl): trasportando il grido della pernice nel linguaggio umano (in greco gheglossaména), cioè dando forma linguistica alla voce animale, il poeta inventò il canto.

Quando diciamo che il traduttore sta dinanzi al testo originale come il poeta sta dinanzi alla natura, già nell'analogia mettiamo in atto una traslazione dell'idea di traduzione. Idea che conosce usi ben più dilatati e impropri, come quelli consegnati a espressioni del tipo: tradurre un'idea nei fatti, tradurre in cifre, tradurre un concetto. . . Senza dire di tutti i riferimenti di cui l'atto del tradurre s'è fatto carico e che riguardano il trasporto, lo spostamento, il trasferimento, comprese le zone oscure o drammatiche di questo uso, dalla «tradotta» militare al «tradurre in carcere».

E, allargando lo spettro semantico e la sequenza delle traslazioni, sarebbe interessante domandarsi sui nessi esistenti tra il verbo tradere e il verbo tradurre, cercare insomma quel che lega la tradizione alla traduzione, l'atto del trasmettere un sapere, una cultura, un rituale e l'atto del trasferire la sapienza - o conoscenza fantastica - di un testo nella vita di un'altra lingua: operazione, questa, che certo ha a che fare con la preservazione e trasmissione e custodia, e persino con la rivitalizzazione, di ciò che è appunto tràdito, tramandato.

Ma c'è, nel paese di questo uso allargato della parola traduzione, una regione dove la traslazione, pur non avendo il senso proprio e per così dire tecnico del vertere, del trasportare un testo da una lingua all'altra, acquista il senso - frequentatissimo - del passaggio da un linguaggio artistico a un altro linguaggio artistico: dalla poesia, o dal romanzo, alla pittura, dall'opera d'arte figurativa alla scrittura poetica o narrativa, dalla narrazione scritta al cinema, dal testo poetico alla composizione musicale, e così via. A designare questi passaggi sopravviene ormai il termine riscrittura, il cui arco semantico si estende fino a coprire le riprese, declinazioni, trasformazioni, insomma le variazioni, anche quelle riferite alla fonte di tutte le variazioni, vale a dire al mito, che appunto Lévi-Strauss definiva proprio come l'insieme delle sue stesse varianti.

Se vogliamo inseguire questi modi che slargano i confini - anche estetici - dell'atto del tradurre dovremmo dire che

nell'esecuzione musicale, nella messa in scena teatrale, nella stessa esegesi dei testi è in gioco un procedimento che ha a che fare con il tradurre.

Ma fermiamoci a considerare la trasformazione di un linguaggio artistico nell'altro.

Quando Baudelaire dice di Delacroix - a proposito degli affreschi del Luxembourg - che egli è un «traducteur» e un «déchiffreur» di Dante, un traduttore e un interprete della Commedia, non solo allude al nesso che unisce traduzione e interpretazione, ma attribuisce alla traduzione e alla stessa interpretazione il vasto dominio delle forme che designano e sanciscono la metamorfosi di un linguaggio nell'altro linguaggio. La fonte di ispirazione è avvalorata e sospinta nello stesso processo creativo, anzi considerata suo elemento fondante.

E, commentando, nei Salons e negli scritti dedicati a Delacroix, le opere pittoriche, Baudelaire ricorre talvolta all'idea della resa cromatica di luoghi poetici classici. Del resto è proprio Baudelaire il più grande teorico dell'analogie, cioè della corrispondenza tra i linguaggi diversi delle arti: passaggi, e riverberi, e riflessi, e rinvii, che non sono mai sommatrici, non rispondono a criteri di contaminazione e sovrapposizione, ma sono appunto soltanto analogici. Per questo il poeta ci terrà a dirsi analogista e non eclettico: perché l'eclettico è come «un navire qui voudrait marcher avec quatre vents», come un naviglio che vorrebbe andare con quattro venti, ed è, per il suo rapporto dispersivo e combinatorio con le arti, «un uomo senza amore». Mentre, a proposito, per esempio, della pittura, analogista è colui che sa osservare «nel colore l'armonia, la melodia e il contrappunto» (Salon de 1846).

L'analogia è per Baudelaire la relazione - di senso, di immagine, di sentimento - che corre tra i diversi linguaggi delle arti. C'è in ogni arte qualcosa che rinvia a un'altra arte: un risponderci che è al di là di ogni contaminazione. E l'analogie per il poeta è sempre *réciproque*. Ogni linguaggio vive della propria differenza, ma questa differenza è ospitale. Una singolarità linguistica tanto più è propria quanto più è in ascolto della prossimità, e dell'alterità. Tra poesia e musica, tra poesia e pittura, tra pittura e musica la relazione non è sinestetica, combinatoria, ma di reciproca percezione e

rifrazione, a partire dalla differenza, dalla specificità. Tradurre significa dare forma linguistica a questi riverberi. Il che vuol dire lasciare intendere, di là dalle singole arti, la sostanza che trascorre sotto le differenze, e dunque lasciar percepire quel che unisce tutti i linguaggi, prima e oltre la loro determinazione sonora o visiva.

Ma per restare nel campo della poesia, c'è un modo forse più scoperto, e diretto, con cui questa espone la relazione con le arti figurative: è quel movimento del verso, e del pensiero nel verso, che ha origine da un'opera d'arte. Le fonti figurative nelle «Fleurs du mal» era il titolo di un corso di lezioni che ho tenuto qualche anno fa nella mia Università. Dall'esegesi del poème Les Phares muovevo verso lo studio delle sculture e pitture e caricature e incisioni che presiedono via via alla scrittura di alcuni testi poetici delle Fleurs. Si tratta spesso, per Baudelaire, come per altri poeti suoi contemporanei e posteriori, di figurazioni «d'après»: il testo poetico che nasce ha però la sua particolare, irripetibile vibrazione, la sua autonomia. Un movimento analogo riguarda le composizioni musicali che muovono da un testo poetico - con tutto il vastissimo ventaglio e le gradazioni della messa in forma musicale - e le composizioni poetiche che a loro volta muovono da un'esperienza musicale, che sia un'aria d'opera, o un passaggio sinfonico, o un motivo o tema. Ma su questo terreno - come su quello che attiene al gioco compositivo parola-musica e alle sue innumerevoli forme - la traduzione ci sta, come direbbe De Sanctis, «a pigione», cioè non a sua agio, e di volta in volta si tratterebbe di ricorrere a figure più appropriate per dire la natura del passaggio. Così per il movimento che dal racconto va verso il film - argomento di numerosi studi in area non solo semiotica - la forma traduzione mostra la sua inadeguatezza e genericità, e ben altre sono le figure che di volta in volta possono meglio definire il processo di trasformazione di una lingua nell'altra, con tutto quel che implica il balzo da una tecnica all'altra. Senza dire che, nel caso citato del passaggio dalla narrazione scritta al film, c'è di mezzo la sceneggiatura, sulla cui «autonomia» giustamente Pasolini insisteva: per evitare la riduzione strumentale della sceneggiatura a effimero e fugace *trait-d'union* tra due linguaggi. Questa insistenza intendeva preservare e difendere

tempo e spazio e tecnica di una forma di scrittura, linguisticamente e drammaturgicamente strutturata, che di fatto rischia di essere attratta nelle fasi preparatorie del solo linguaggio infine «visibile», pubblico, che è quello del film. Questa attenzione pasoliniana all'autonomia delle forme muoveva, beninteso, da una forte consapevolezza analogica: è infatti proprio Pasolini che parla del cinema come «lingua scritta dell'azione» e definisce sul piano teorico e pratica splendidamente il «cinema di poesia». Esperienza, questa del pasoliniano «cinema di poesia», alla cui difesa accadde anche a me, negli anni di giovanile cinefilia, di dedicare un po' di passione.

Traduzione e affabulazione

Nel tradurre si mette in scena la relazione con l'altro, in tutte le sue possibili figure. E posture. Nei fraintendimenti e nel dialogo. Nella separazione e nell'ascolto. Nella differenza e nell'imitazione. Nella comprensione e nell'estraneità. La storia della traduzione è una fenomenologia del rapporto con l'altro. Per questo la traduzione appartiene, oltre che al campo della linguistica e dell'ermeneutica, al campo dell'antropologia. Figura profonda della relazione con l'altro, la narrazione la accoglie come materia della propria finzione. Una finzione che finisce talvolta col riflettere intorno al tradurre, alle sue figure, alle sue pratiche, meglio di come riescano a fare le stesse teorie della traduzione, pur fiorenti e accademicamente accreditate. In tale finzione il rapporto con la lingua diventa figura e insieme strumento del rapporto con i soggetti, e con le forme dell'esistenza. Lo sguardo sulla lingua, sulle relazioni tra le lingue, ci dice molto sulla condizione umana. Dalla finzione romanzesca possiamo poi tornare all'atto specifico del tradurre con un'acquisizione di nuovi punti di osservazione. Il procedere della conoscenza è questo: allontanamento e prossimità dello sguardo, movimento che dal testo sale concentricamente verso altri campi di sapere e al testo, alla sua singolarità, ritorna.

Fino a qualche anno fa osservare gli aspetti di finzione nell'atto del tradurre poteva sembrare un esercizio a sua volta più narrativo che critico. Una maggiore consuetudine con le forme della scrittura leopardiana avrebbe forse preservato da tale igiene distintiva. Della meravigliosa tensione affabulatoria di un filologo-poeta come Leopardi, che aveva fatto del libro, della citazione, del manoscritto anonimo e apocrifo, della imitazione, della traduzione materia del suo animatissimo teatro filosofico, m'è accaduto di scrivere nel saggio *La biblioteca fantastica delle «Operette morali»*, uscito nel 1981

sulla rivista «Il piccolo Hans». Quando, alcuni anni dopo, sono tornato a lavorare intorno alla filologia fantastica di Leopardi, si è accentuato il mio stupore nel vedere quanto scarsa fosse, nel fiorire degli studi sulla traduzione, l'attenzione al discorso leopardiano sul tradurre. Non solo per l'assidua meditazione sul tradurre e per la straordinaria pratica di traduttore dei classici, ma anche per la dimensione affabulatoria e fantastica con cui affronta la materia del tradurre, Leopardi si colloca davvero, sorprendentemente, nel cuore della riflessione a noi contemporanea. Come spesso accade, i classici si rivelano più moderni dei moderni e più contemporanei dei contemporanei. Se restiamo solo sul terreno della traduzione intesa come materia narrativa, Cervantes ha anticipato Borges e Leopardi ha anticipato il dialogo a noi contemporaneo tra teoria e finzione, tra analisi e narrazione. E proprio su qualche passaggio di questi due classici vorrei qui di seguito indugiare brevemente. Per concludere con un'escursione intorno al problema della traduzione da lingue inesistenti o costruite ad arte.

Il «Don Chisciotte» e il «moro spagnolizzato»

Uno studioso che di recente ha indagato con finezza in questa regione dell'affabulazione traduttoria, Antonio Lavieri, ha indicato nel «morisco aljamiado», nel moro spagnolizzato, di Cervantes l'«archetipo» moderno di questo genere di finzione. Chi è il «morisco aljamiado»? Apriamo il Don Chisciotte, nono capitolo, prima parte. Il narratore non si rassegna all'idea che la storia del Cavaliere errante debba restare monca e non ci sia da qualche parte un sapiente che l'abbia raccolta e descritta in tutto il suo avventuroso svolgersi. Un rinvenimento inatteso lo conforta: un giorno mentre si trova nell'Alcalà di Toledo, cioè in un affollato bazar, arriva un ragazzino che si mette a vendere scartafacci e vecchie carte a un mercante di sete, il narratore prende in mano qualcuna di quelle carte e nota che è scritta in caratteri arabi. Si guarda intorno per vedere se compare un «morisco aljamiado», un moro spagnolizzato, che possa tradurre da quell'arabo, e in

effetti, ecco un ragazzo lì davanti, disposto a prendere in mano il libro e a leggere qualche passaggio. E proprio dalla lettura di quel breve passo, relativo a Dulcinea, il narratore capisce che si tratta della storia di don Chisciotte. Così chiede al ragazzetto che vada all'inizio del libro, ed ecco il titolo: Storia di don Chisciotte della Mancia, scritta da Cide Hamete Benengeli, storico arabo. «Ci volle molta prudenza - leggiamo nella traduzione italiana che del Don Chisciotte ha dato Vittorio Bodini - per dissimulare la gioia che provai quando mi giunse agli orecchi il titolo del libro; e scavalcando il setaiolo, per mezzo reale comprai tutti i fogli e scartafacci del ragazzo, che se fosse stato più furbo e avesse capito quanta voglia avevo d'entrarne in possesso, avrebbe potuto chiedere e ottenere anche più di sei reali per il mio acquisto». Così il narratore prega il ragazzo morisco di tradurgli in lingua castigliana tutti i fogli che parlano di don Chisciotte, a tal fine lo accoglie in casa per un mese e mezzo e concorda il salario, limitato a due sacchetti di uva passa e due misure di grano (annuncio dei miserevoli compensi che saranno in futuro riservati ai traduttori). La storia del Cavaliere errante è da quel momento la storia narrata nelle carte arabe di Hamete Benengeli e tradotta dal giovane morisco. Nella seconda parte del romanzo, nel capitolo terzo, il baccelliere Sansone Carrasco, mentre dà conferma a don Chisciotte della grandissima sua fama e del grandissimo numero di copie che della sua storia sono state in diverse città stampate, pronuncia un singolare elogio: «Benedetto sia Cide Hamete Benengeli, che della grandezza vostra lasciò scritta la storia, e due volte benedetto il ricercatore che ebbe cura di farla tradurre dall'arabo nel nostro volgare castigliano, per l'universale diletto delle genti». La doppia benedizione sembra qui riguardare non tanto il traduttore morisco quanto colui che questa storia ha fatto tradurre, cioè il narratore. Eppure proprio il traduttore morisco, muovendo nel corso della storia dalla pur pattuita fedeltà verso una certa libertà di variazione, partecipa al farsi dell'opera. Ma il merito, agli occhi del baccelliere, è tutto del narratore.

Il gioco di specchi, la moltiplicazione dei piani narrativi, la coimplicazione delle storie ritenute vere con quelle ritenute false, i riflessi della mise en abyme appartengono alla

strategia narrativa del Cervantes. La seconda parte del Don Chisciotte che nel 1614 circolò apocrifa, sotto il nome di Avellaneda, entra essa stessa nella storia. Spesso don Chisciotte imbattendosi in alcuni episodi che d'essa vanno circolando, cerca di ristabilire la verità. Dopo che s'è liberato dalla seduzione amorosa di Altisidora, incontra alcune pastorelle, è assai cortese col fratello d'una di loro, perché costui mostra di conoscere la vera storia di don Chisciotte; invece cerca con puntuali argomentazioni d'ordine filologico e storico di persuadere del loro errore don Geronimo e don Giovanni che in un'osteria stanno leggendo la seconda parte apocrifa del libro. Anzi, per confutare l'apocrifo, don Chisciotte si avvia non verso Saragozza, com'era nelle sue intenzioni e com'era peraltro scritto nel libro falso, ma verso Barcellona, dove però, entrando in una stamperia, vede che stanno stampando la seconda parte del romanzo, quella appunto apocrifa dell'Avellaneda e se ne esce stizzito. Le avventure libresche di don Chisciotte inaugurano con una meravigliosa fantasmagoria il romanzesco moderno: lo stesso personaggio dell'hidalgo è nato dai libri di cavalleria, la sua umana avventura, la sua ascetica ricerca di perfezione muovono dal progetto di dare nuovo respiro e nuova vita all'Amadigi di Gaula, personaggio a sua volta di un libro. Non poteva mancare in questa che è forse la più fantasiosa e profonda meditazione sulla «vita della scrittura» l'avventura della traduzione. Osservazioni e giudizi sull'arte del tradurre, rappresentazione fantastica della traduzione sono solo un passaggio. Il libro intero del Don Chisciotte è traduzione fantastica, compendio, rinascita del libro di cavalleria, e allo stesso tempo affermazione della sua impossibilità, costruzione, sulle rovine di un mondo ideale, di un nuovo racconto che attraverserà, con la sua incantata differenza, la prosa del mondo, cioè la ragionevole ripetizione, il rassicurante sempregualo, dispiegatisi col mercato. Il personaggio don Chisciotte, mentre vuole edificare, di avventura in avventura, una vita come traduzione di un originale, mostra come quella traduzione incontri in ogni istante il suo ostacolo, la sua negazione, la sua impossibilità, ma proprio nell'esperienza di questa impossibilità, nel racconto di questa impossibilità, consiste la differenza, e dunque la singolarità: e questa singolarità è l'irripetibile di un libro,

l'irripetibile di una vita.

È forse per questo che Borges metterà in scena, nel famoso racconto dedicato a Pierre Menard, proprio il confronto esegetico ed estremo con un classico come il Don Chisciotte. Per mostrare, secondo lo spirito del Cervantes, come ogni traduzione, interpretazione, riscrittura muove di fatto dall'energia del testo originale e da quell'energia è giocata fino in fondo, giocata fino al progetto strenuo di un'assoluta prossimità, di una fisica sovrapposizione e ripetizione, che però è solo l'esteriore maschera di una profonda e risonante differenza.

Finzioni leopardiane

La biblioteca per Leopardi non è solo quella ch'egli fin dall'infanzia ha frequentato, compulsato, annotato - spazio e tempo del suo meditare, del suo interrogare - ma è anche quella che dal margine dei libri letti ha preso forma per via fantastica, allineando, in altrettanti immaginari scaffali, libri possibili, libri interminati, manoscritti ritrovati in lontani cenobi, opere di apocrifi, frammenti di anonimi, traduzioni da lingue perdute, da lingue formate da più lingue, da lingue pronunciate da sacri animali dell'origine. La biblioteca fantastica leopardiana è allo stesso tempo insidia della prima biblioteca e suo completamento, traccia del Libro incompiuto e suo miraggio. Le sale di questa biblioteca m'è accaduto di percorrere e descrivere in un capitolo di *Finitudine e Infinito* (1998) e in un saggio raccolto nel volume *Il deserto e il fiore* (2004) che ho intitolato *Filologia fantastica*. Ma è solo della traduzione, del suo rapporto con la finzione che qui occorre brevemente dire. Le leopardiane *Operette morali* si aprono con un titolo che si presenta come traduzione incompleta di un'altra traduzione: *Storia del genere umano* è titolo che riprende quell'*Historia totius generi umani* con cui la Vulgata di Girolamo aveva tradotto l'intestazione del primo libro della Bibbia, il libro della Genesi. Anche il testo leopardiano, per via parodica, è rappresentazione dell'origine. Contaminando fonti bibliche, mitologiche, gnostiche, il racconto dell'origine è

riscritto o a partire dal rifiuto della colpa. Non è il peccato all'origine dell'infelicità, ma il limite imposto dal dio all'uomo, insomma l'impossibilità dell'infinito. Il primo racconto delle Operette si potrebbe leggere come la traduzione di un immaginario Exameron, genere assai praticato dalla esegesi patristica, che consisteva nel commento al libro della Genesi, dunque in una interpretazione della creazione, delle sue giornate.

Nella finzione di un manoscritto ritrovato e nella sua traduzione consiste l'operetta Cantico del gallo silvestre. L'intestazione, Scir detarnegòl bara letzafra, subito resa con Cantico mattutino del gallo silvestre, non è un pastiche linguistico su base ebraica, come alcuni commentatori hanno inteso, ma la costruzione di un titolo in aramaico a partire dalla voce tarnegòl bar (gallus sylvestris) del maestoso Lexicon Chaldaicum Talmudicum et Rabbinicum, di Johannes Buxtorf, bellissimo regesto secentesco che era nella biblioteca del conte Monaldo e che a me accadde molti anni fa di consultare all'Ambrosiana di Milano prima di vedere l'esemplare di casa Leopardi. Il dizionario permette, per chi non conosce l'ebraico, di leggere, affiancata, la stessa voce in latino. È leggendo le due lingue che Leopardi costruì la finzione dell'operetta. A partire da quel titolo nella lingua della Torah, Scir detarnegòl bara letzafra, Leopardi muove l'aramaico verso piccole combinazioni: Scir è canto, letzafra inizio, dunque anche mattino, bar di tarnegòl bar, completato con bara (creazione), unisce la designazione del gallo come silvestre con il riferimento all'origine. Animale cosmogonico è infatti il gallo silvestre, corrispettivo terrestre, e benevolo, del Leviathan, animale cosmogonico marino. La cartapeccora antica ritrovata è in lettera ebraica ma in lingua tra caldea, targumica, rabbinica, cabalistica e talmudica: da questa lingua plurale il narratore traduce. Si tratta di una lingua che unisce diverse tradizioni rituali ed esegetiche riferibili al Libro, alla sua lettura e interpretazione. Poiché si tratta di una lingua che ha in sé le tracce di usi diversi e di diverse storie interpretative - pensiamo soltanto alla Kabbalah - il traduttore ha dovuto consultare diversi esperti prima di arrivare a un volgarizzamento in grado di salvare la sostanza del testo. Ma soprattutto ha agito in lui una preoccupazione stilistica: dover

conservare il più possibile «uno stile interrotto e qualche volta gonfio», in conformità con l'uso delle lingue e dei poeti d'Oriente. Lingua che ha il riverbero delle lingue d'Oriente e allo stesso tempo lingua della poesia dev'essere quella che il traduttore offre al lettore. Perché deve ospitare una voce che è tra cielo e terra - il gallo silvestre con la sua cresta sfiora le stelle e con i piedi tocca la terra - e deve accogliere una lingua animale, sacra, originaria. Una pura lingua? Una lingua che è prima delle lingue, della quale non si può dare che una pallida rappresentazione attraverso il ricorso a tonalità orientali e poetiche? Il gallo, parlando agli uomini dormienti, darà una gelida rappresentazione della fine dell'universo. Nella sua lingua c'è il sapere dell'origine e quello della fine. La traduzione non potrà se non pronunciare nella fragile umana lingua le figure che a quel sapere alludono. Far sentire agli uomini la voce del gallo significa richiamare l'orizzonte della finitudine in cui tutti siamo: finitudine che ha sullo sfondo un'abissale cosmologica sparizione degli uomini e dell'universo stesso. La traduzione avvicina l'ignoto ma allo stesso tempo mostra l'insignificanza delle umane lingue.

Di un altro ritrovamento libresco, questa volta non sacro, racconta un'altra operetta, Frammento apocrifo di Stratone da Lampsaco. Il testo è preceduto da un Preambolo che così inizia:

Questo Frammento, che io per passatempo ho recato dal greco in volgare, è tratto da un codice a penna che trovavasi alcuni anni sono, e forse ancora si trova, nella libreria dei monaci del monte Athos.

Il Preambolo continua spiegando perché il traduttore definisce il testo come apocrifo e suggerisce alcune ipotesi sul perché di un'attribuzione. Conclude con una congettura circa la storia di questo manoscritto che è diviso in due capitoli: il primo capitolo, e forse anche il principio dell'altro, può essere attribuito a Stratone, il resto «può essere stato aggiunto da qualche dotto Greco non prima del secolo passato». La dottrina fisica esposta ha di che turbare il sonno dei monaci del monte Athos: tratta infatti della materia -origine, consunzione, rinascita - e mostra come il tempo della cosmologia sia spalancato sull'oblio. Il traduttore dice d'aver tradotto quel testo «per passatempo»: la severità della dottrina contenuta nel testo, la vertigine che può accompagnare la meditazione sulla

fisica dell'origine e della fine contrasterebbero con questa disposizione leggera e svagata. Di fatto nella finzione il narratore vuole dissociare la sua attività di traduttore, il suo gioco di traduttore, dalla gelida verità contenuta nel testo. Ma, collocando il manoscritto nella biblioteca monastica del monte Athos, da una parte mostra in qualche modo la continuità tra un'idea greca della *physis* e una fisica dell'origine e della fine come trascorre anche in una certa patristica greca (nello stesso mare sorge l'isola di Patmos, l'isola dell'Apocalisse), dall'altra lascia intravedere quale insidia contenga per l'asceti dei monaci una tale visione materialistica del cosmo. Come sempre accade nelle Operette, la finzione si annoda alla meditazione, l'affabulazione si fa pensiero della finitudine, la leggerezza della narrazione accoglie un'interrogazione dell'estremo.

Fin dall'adolescenza Leopardi ha sospinto la filologia, campo di una sua strenua rigorosissima formazione, verso la finzione, facendo delle sue regole, della sua tecnica, della sua stessa acribia, materia del narrare.

L'Inno a Nettuno, che è pubblicato sullo «Spettatore italiano» nel maggio del 1817, è presentato come una traduzione essendo invece una composizione originale. È di fatto una particolare figura della traduzione, la traduzione da un testo sommerso, da un testo di un'altra lingua, il greco, che affiora solo nel titolo e nell'explicit. In questo modo, nella finzione di un testo sommerso, che è prima e oltre il testo tradotto, e che tuttavia resta nascosto, si dice qualcosa del linguaggio poetico, che ha sempre un prima naufragato, che poi per frammenti, relitti, schegge, riverberi, emerge all'oblio e si fa scrittura. La traduzione che Leopardi offre è soltanto un passaggio nella vicenda del testo: l'amico scopritore del testo originale greco sta approntando un'edizione critica. In attesa di quell'edizione il traduttore dà alcune notizie intorno al testo, notizie che dovrebbero avvalorare l'autenticità della scoperta e l'esistenza dell'originale: l'epigrafe teocritea, la descrizione del codice, abraso e frammentario, le ipotesi sulla datazione, le congetture varie sull'attribuzione (dovrebbe trattarsi di un autore ateniese o almeno dell'Attica), i riferimenti alle difficoltà che ha incontrato l'amico editore nell'emendare il testo greco e nel voler proporre due versioni, una letterale e l'altra metrica. L'apparato di note che accompagna la

traduzione risponde a quell'uso ironico dell'erudizione, a quell'eccesso libresco che si rovescia su un particolare e che irride all'austerità del filologo già in altre occasioni da Leopardi messo in scena. Già nella Storia dell'astronomia e nel Saggio sopra gli errori popolari degli antichi l'adolescente Leopardi ha fatto ricorso a questa sovrabbondanza, che diventerà scopertamente ironica nelle note a un'operetta come Dialogo di Ercole e di Atlante. La traduzione poetica in lingua italiana del greco Inno a Nettuno esibisce, anche nella scelta lessicale, ossequiosa verso il codice epico e lirico («selvosa terra», «rosee guance», «mar ceruleo»), il carattere derivato proprio della traduzione. Insomma il gioco sta tutto nel mascherare l'originalità, rafforzando visibilmente la forma-traduzione: «Dovechè i traduttori si studiano di parere originali, io doveva, essendo originale, studiarmi di parer traduttore», dirà Leopardi nell'Avvertimento. Ma sarà proprio questa preoccupazione a far prevalere l'artificio sulla poesia, la costruzione sulla naturalezza del dire poetando, come lo stesso Leopardi riconoscerà in una lettera al Giordani del 30 maggio 1817:

la stretta necessità d'imitare, o meglio di copiare e di rimuovere dal componimento l'aria di robusto e originale, perché come un velo rado rado, anzi come una rete sovrapposta all'immaginario testo, ne lasciasse vedere tutti i muscoli e i lineamenti, e in somma lo lasciasse pressoché nudo a fine d'ingannare, m'impastoiò e rallentò per modo la mente che senza dubbio io ho fatto tutt'altro che poesia.

La finzione intorno al tradurre continua. Dallo stesso immaginario scopritore dell'inno a Nettuno Leopardi dice d'aver ricevuto alcune Odae che chiama adespotae perché prive d'una attribuzione certa, ma di chiara ascendenza anacreontica. Di esse rende pubblico sia il testo greco emendato sia una traduzione in versi latini. Ha anche tentato una traduzione in versi italiani, ma all'impresa ha presto rinunciato: come si può tradurre un poeta con le caratteristiche di Anacreonte serbando «un suono, un ordine di parole esatissimamente rispondente a quello del testo» e allo stesso tempo ricorrendo alla rima? Ci sono dunque tre testi: il testo

greco che funge da originale, quello latino in traduzione e quello della versione italiana cancellata. La traduzione cancellata era all'ombra del testo greco o di quello latino, e dunque era traduzione di una traduzione? Il richiamo alla cancellazione, alla traduzione cancellata, da una parte segnala il legame tra poesia e intraducibilità - ogni traduzione poetica non è che una imitazione - dall'altra rinvia al lettore di lingua italiana il compito arduo di una sua traduzione. Per altro verso lascia intendere che la cancellazione è momento costitutivo dell'esercizio del tradurre: ogni traduzione è in un certo senso il resto di una cancellazione.

I due testi greco e latino, originale e traduzione, sono allineati: di fatto il poeta, autore effettivo dell'uno e dell'altro, ma mascherato da traduttore, mette in scena la segreta pulsione di ogni traduttore, che è anche la sua sfida: attrarre l'originale nel cono d'ombra della traduzione e portare la traduzione nella stessa luce dell'originale, insomma abolire la distanza tra originale e traduzione. In questa reciproca attrazione si mostra sia l'affinità tra le lingue sia la loro appartenenza a un'altra lingua, una lingua non scritta, un al di là delle lingue che trascorre sia nell'originale sia nel testo tradotto.

Nell'ottobre del 1822, a Recanati, Leopardi cominciò a stendere il volgarizzamento del Martirio de' santi padri nella lingua di un anonimo trecentista. Il lavoro proseguì e fu concluso durante il soggiorno romano. La premessa (L'editore a chi legge) che apre l'edizione dello Stella (gennaio 1826) così comincia:

Ho tratto questo volgarizzamento da un codice a penna in cartapeccora, che si conserva nel monastero di Farfa, e mostra essere scritto circa il trecentocinquanta, di molto buona lettera, contenente, oltre a questa, parecchie altre Leggende di santi in lingua toscana, tutte divulgate, ma che in molte parti, se io non m'inganno, si potrebbero col riscontro del detto codice ridurre a miglior lettura che la stampata.

In realtà il testo che Leopardi traduce si trova nel regesto di François Combefis (*Illustrium Christi marthyrum lecti triumphi, vetustis Graecorum monumentis consignati*)

pubblicato a Parigi nel 1660, introdotto da un'epistola dedicatoria al cardinal Mazzarino. La versione latina, con testo greco a fronte, ha questo titolo: *Ammonii monachi relatio de sanctis patribus, barbarorum incursione in monte Sina, et Raithu peremptis*.

La traduzione, spossata del nome d'autore, è dislocata nel sistema linguistico ed espressivo di un'altra epoca («nel buon secolo della nostra lingua»). La storia del testo che accompagna la traduzione è una splendida tessitura di dati certi e notizie fantastiche. L'avventurosa storia - codici, trasmissione, versioni dal copto e dal greco - è ricostruita in modo da rendere credibile l'approdo nell'appenninico monastero. Nel dubbio che possano esserci contraddizioni o disattenzioni nel costruire la credibilità filologica della finzione, Leopardi chiede a Giuseppe Melchiorri (lettera del 2 febbraio 1825) notizie sul monastero di Farfa, sulla biblioteca, sulla presenza di monaci. Ma Melchiorri, riferendosi alle leopardiane giovanili falsificazioni - Inno a Nettuno e *Odae adespotae* - obietta: chi è già noto come «falsario greco» sarà poco creduto se prende a fare il «falsario italiano». E Leopardi replica dicendo che nell'edizione del volgarizzamento lascerà cadere anche il proprio nome. Il piacere dell'apocrifo, che aveva mosso l'invenzione del Frammento ritrovato tra i monaci del monte Athos, è qui sostituito dal piacere dell'anonimo. Leopardi si presenta solo come l'editore di una traduzione anonima ritrovata in un monastero, e come editore collabora, certo, alla vita del testo ma solo per quel che attiene al suo specifico compito: la ricostruzione di una storia filologica, di una traditio del testo. La quale sarà talmente minuziosa da sfiorare l'ironia: un eventuale stemma codicum mostrerebbe la contiguità con passaggi oscuri, poco credibili. L'originale s'allontana fino a un testo in «lingua egiziana, cioè copta», il cui manoscritto potrebbe essere, ancora, da qualche parte. La complessa vicenda testuale Leopardi la ricostruisce basandosi sullo stesso Combefis, in particolare sulla notizia filologica aggiunta all'edizione del testo greco di Ammonio (*Ad sanctorum patrum Sinaitarum ac Raithunorum acta, Ammonio monacho auctore*).

Il volgarizzamento di Farfa è dunque solo un momento di questa illustre storia: l'editore, dandolo alle stampe, non solo

collabora a tener viva una tradizione relativa alle Leggende dei santi padri ma rivela un passaggio rilevante nel tesoro della nostra lingua, del suo «secolo d'oro».

La versione leopardiana, muovendo da due testi affiancati, latino e greco, sta all'ombra della narrazione, seguendone «devotamente» i passaggi, e l'invenzione è tutta dislocata sul piano della lingua. Tradurre nella lingua italiana di un'epoca definita è un esercizio mimetico difficile: poter dare a più di un lettore la certezza di trovarsi dinanzi alla bella lingua di un autore del Trecento toscano è un compito arduo. Per questo Leopardi si mostrerà assai divertito quando vedrà che è stato indotto nell'errore persino quel grande conoscitore di trecentisti che è Antonio Cesari. Il lavoro linguistico di Leopardi traduttore-anonimo è consistito nella costruzione rigorosa di modi avverbiali, desinenze, clausole, che rispondessero a un modello di lingua trecentesca toscana. Inoltre la lingua ha dovuto adattarsi sia a una drammaturgia del martirio, sia a una descrizione pacata del locus amoenus, sia a un tono edificatorio sia infine ad alcune volute favolistiche, non estranee alle narrazioni che avevano scopi devozionali. La scelta della lingua trecentesca ha una sua plausibilità: in quella lingua sono accolti molti volgarizzamenti degli Acta e delle Passiones. Tra l'altro, nei leopardiani Elenchi di lettura, nell'elenco relativo al soggiorno romano, troviamo la lettura del Volgarizzamento della vita de' santi padri di Domenico Cavalca, nell'edizione curata appunto da Antonio Cesari, Verona, 1799. Nella lista, dove c'è anche, abbreviato, il titolo greco della relazione di Ammonio, accanto alla lettura dei classici antichi compare la lettura dei moderni: il Don Chisciotte, Calderón de la Barca, Byron, Paul et Virginie , René. La passione filologica dialoga col romanzesco.

Torniamo alla lingua della traduzione. Perché tradurre nella lingua trecentesca? La scelta leopardiana intende preservare meglio il timbro favoloso ed edificante proprio delle Leggende dei santi padri affidandolo a una lingua che allo stesso tempo ha l'aura della lontananza e il sapore dell'elegante artificio. Del resto è proprio la lingua del Trecento toscano che si è misurata su questo genere di volgarizzamenti. Negli anni in cui Leopardi si applica alla traduzione c'è una ripresa di attenzioni nei confronti degli Acta

martyrum e delle Leggende dei santi: una di queste storie riguarda san Giuliano l'ospedaliere, un classico della filologia agiografica. Flaubert, come si sa, raccoglierà questa leggenda in uno dei *Trois contes* (*La légende de saint Julien l'Hospitalier*). La fonte del racconto di Flaubert non è una narrazione scritta, ma un'opera figurativa: una vetrata della Cattedrale di Rouen, tra l'altro descritta e riprodotta dal Langlois, maestro di disegno di Flaubert. Sia Leopardi sia Flaubert muovono verso la narrazione da una mediazione in certo senso straniante: per il primo d'ordine testuale, per il secondo d'ordine figurativo. Mentre Leopardi delimita il romanzesco alla breve cornice d'una premessa filologica e alla costruzione di una lingua trecentesca, Flaubert distende le sequenze luminose del «vitrail» nel tempo piano e incantato di un racconto. L'uno e l'altro cercano, in modi diversi, di preservare l'effetto di lontananza.

«Aga magéra difura»: sul tradurre da lingue inesistenti

Familiarizzare una lingua, renderla comprensibile, trasportarla dalla regione oscura dell'enigma nel paese luminoso del significato è un impulso che rassicura, perché dispone segni misteriosi o suoni privi di senso lungo la linea di una visibilità controllabile. Una lingua cessa di essere fonte di inquietudine, diventa sorgente di curiosità interrogativa e di conoscenza. Diventa tramite, talvolta, per la comprensione di culture e storie e avventure umane rimaste fino a quel momento avvolte in una fredda e lontanissima luce. La stele di Rosetta decifrata da Champollion dilata il sogno di un'approssimazione più certa - per via del conforto offerto dalla scrittura - al senso che presiede alla costruzione delle piramidi o ai tanti fino allora inclassificabili reperti archeologici. La decifrazione di una scrittura favorisce la comprensione di riti, credenze, rapporti di potere, vita quotidiana di un popolo.

Ma questo impulso a tradurre dall'oscuro e dall'ignoto - nella nostra cultura designati di volta in volta con i caratteri di una scrittura, come il geroglifico, o persino col nome stesso di

una lingua, come l'arabo o il turco - si estende anche alle lingue di cui si hanno solo rarissime testimonianze o la cui esistenza addirittura non è dimostrata. Quello che Leopardi chiamava «frivolo sogno» - la ricerca, cioè, di una lingua prima, che precede e fonda tutte le lingue, o il restauro a ritroso dell'indoeuropeo, che affannava alcuni filologi nel primo Ottocento - si dilata fino a comprendere lingue misteriose, improbabili, o persino mai esistite. Il sogno qui confina con l'artificio, la ricerca della ricostruzione con l'opera di invenzione ludica. E su questo terreno si incontra il sogno infantile di una lingua propria, esclusiva, che nessuno degli adulti possa comprendere, una lingua a partire dalla quale si può definire e riconoscere una piccola comunità di adepti.

Come nel campo animale c'è una sorta di universale Dizionario di zoologia fantastica - il Manuale proposto a suo tempo da Borges e Guerrero è solo per così dire un visibile passaggio - e narrazioni varie hanno collaborato e collaborano ad allargare, idealmente, i lemmi di questo immenso interminabile lessico, di questo bestiario inesistente ma reso vivente dall'immaginazione (anche chi scrive si è ritenuto in dovere, dal suo modestissimo canto, di partecipare con alcuni racconti a quest'opera di estensione del trasognato bestiario), così da più parti si è collaborato e si collabora alla costruzione di un universale fantastico Dizionario delle lingue inesistenti. Senza dire che davvero esistono cartacei Dizionari di lingue immaginarie (in Italia, ad esempio, ce n'è uno uscito presso Zanichelli nel 1994, per le cure di Paolo Albani e Berlinghiero Buonarroti) ed esiste, naturalmente, una tradizione considerevole di studi intorno all'invenzione delle lingue e alla ricerca di una lingua unica, alle sue relazioni con il pensiero umano e la civiltà (da *Le lingue inventate* di Alessandro Bausani, l'islamista traduttore del Corano, di Rumi e di Nezami, al saggio di Umberto Eco *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, per fermarsi all'orizzonte italiano). Ma che si tratti del newspeak di Orwell o delle lingue parlate nelle opere narrative di Asimov, di Tolkien, di Celati, che si tratti di lingue artificiali, sotto la cui definizione vanno comprese le lingue ausiliarie internazionali, le lingue logiche, le lingue sperimentali, le lingue artistiche, insomma tutte le lingue di cui si occupa la cosiddetta esolinguistica, sempre, in

ogni caso, si pone la questione del come tradurre la parola della misteriosa lingua in un'altra lingua, ossia in una lingua condivisa da una larga comunità, una lingua che ha una sua storia, una sua cultura, dei suoi parlanti. Tradurre da queste lingue vuol dire da una parte rassicurare il lettore o l'ascoltatore che tutto ha un senso, che ogni voce umana (o galattica, nel caso della fantascienza) é riportabile a un orizzonte di senso, dall'altra che ogni lingua, reale o fantastica, é una tessitura di convenzioni, di artifici, di relazioni tra suono e senso, e la distinzione tra lingue storicamente accertate e lingue immaginarie è assai esile. Tradurre da queste lingue, inoltre, é continuare il gioco dell'invenzione, estendere l'artificio da una lingua supposta originale a una lingua supposta d'arrivo. L'atto stesso del tradurre, come abbiamo visto a proposito degli esempi del giovane Leopardi, appartiene all'esercizio inventivo della scrittura. Ma mentre Leopardi si muoveva, fantasticamente, nel campo delle lingue classiche, dunque tra lingue note e letterariamente strutturate, e in quel campo costruiva testi dicendo d'averli ritrovati (é il caso delle *Odae adespotaë* delle quali egli produce il testo greco e la traduzione latina o il caso dell'*Inno a Nettuno*, del quale offre la traduzione in versi italiani, in attesa di poter dare al lettore il testo originale criticamente accertato), c'è chi traduce da una lingua che é essa stessa frutto d'invenzione, anche se chi ne parla la cataloga tra lingue lontane e tuttavia conoscibili. È a quest'ordine di narrazioni che appartiene il racconto giovanile - e davvero inaugurale - di Tommaso Landolfi *Dialogo dei massimi sistemi*, un racconto che comparve nel 1937 in una raccolta dal titolo eponimo e che Calvino nella antologia landolfiana, curata nel 1982 per Rizzoli, riportò nella sezione *Le parole e lo scrivere*. In questo racconto il narratore riferisce il caso occorso a un suo amico, designato soltanto come Y. Costui s'è trovato ad apprendere, applicandosi molto, il persiano: glielo ha insegnato un sedicente capitano inglese, conosciuto in una trattoria, che di tale lingua s'è detto sicuro conoscitore e che dopo il ciclo di lezioni è tornato nella sua terra. Con le parole di questa lingua persiana, ormai per lui non più misteriosa e anzi addirittura già parlata con disinvoltura, l'amico Y dopo lunghi esercizi ha composto, con grande ardore, tre poesie. Ma confrontando un giorno le tre

poesie con la lingua di un vero poeta persiano, e dopo aver consultato grammatiche e cretomazie persiane, l'autore deve constatare di non avere appreso affatto il persiano ma una lingua del tutto inesistente, ed è appunto in quella lingua inesistente che ha scritto le sue poesie. Dopo altre verifiche, egli esclude anche l'ipotesi d'avere magari appreso comunque un persiano ma affidato a una grafia immaginaria. Chi sta raccontando la storia conduce l'autore delle poesie da un famoso critico il quale in un'animata e patafisica conversazione persuade Y del valore estetico dei suoi versi, anche se scritti in una lingua inesistente: questo perché solo chi detiene la conoscenza di una lingua può dei suoi testi giudicare e in questo caso il solo interprete ed eventuale dispensatore di gloria letteraria è appunto l'autore stesso, il signor Y. È nel corso dell'incontro col grande critico che una delle poesie viene letta dal suo autore e da lui stesso tradotta, «improvvisando sul testo».

Riporto qui, mentre invito il lettore ad andare a leggersi il bel racconto di Landolfi, solo i primi tre versi che nel falso persiano suonano:

Aga magéra difura natun gua mesçiùn
Sânit suggérnis soe-wâli trussan garigùr
Gùnga bandùra kuttâvol jeris-ni gillâra.

La traduzione che l'amico Y fornisce suona invece:

Anche piangeva della felicità la faccia stanca
Mentre la donna mi raccontava della sua vita
E mi affermava il suo affetto fraterno.

I due testi poetici raffrontati - quello preteso originale e quello tradotto dallo stesso autore seduta stante - hanno sì delle corrispondenze di fonesi, di accentuazioni, hanno alcune intese vocaliche, ma al martellante e grave risponderci dell'ultima sillaba di ogni verso nel testo originale - fatto che strappa al critico in ascolto il commento di un «pas mal, proprio pas mal» - la traduzione non replica con altrettanta dispiegata energia sonora. Le forti assonanze, le rime in ùr e quelle conclusive in ùsc che percorrono tutto il primo testo si

perdono nella traduzione, e il lettore si trova di fatto dinanzi a due testi lontani tra di loro, privi di alcun legame, corrispondenti solo nel numero (undici restano i versi tradotti). Tale distanza è paradossale se si pensa che dell'uno e dell'altro testo, dell'originale e della traduzione uno solo è l'autore: quasi a voler dire che la traduzione è davvero altro - altra lingua, altra catena di suoni, persino altro senso - dall'originale. Anche quando traduzione e originale hanno lo stesso autore. Il fatto è che la traduzione da una lingua immaginaria è anch'essa nell'ordine dell'invenzione: lingua del primo testo e lingua del testo tradotto sono due momenti della stessa azione, due passaggi della stessa narrazione.

Ma se nella traduzione da «lingue inventate» il traduttore resta nello spazio fantastico del primo testo, e in certo modo ne prosegue il gioco inventivo, altra è la condizione di chi traduce da scritture fondate su quella che chiamiamo «invenzione linguistica». Il traduttore ha davanti, in questo caso, testi o passaggi di testi in cui la lingua è materia per così dire prima del narrare, o del poetare, ed è per questo sottoposta a deformazioni, contaminazioni con altre lingue, sovrapposizioni, ibridismi, contrazioni, duplicazioni consonantiche o vocaliche, rafforzamenti, abbreviazioni, inserzioni di frammenti provenienti da lingue diverse, inversioni, modulazioni fonosimboliche e molte altre operazioni designate con l'espressione di sperimentalismo linguistico.

Se tradurre da idiomi derivati dall'ibridazione di lingue appartenenti a popolazioni diverse, come è il caso del pidgin dei Caraibi o dell'Oceania, implica la scelta di cancellare, nella lingua d'arrivo, proprio il riverbero di quella pluralità linguistica e culturale che traluce nella scrittura, tradurre da testi nei quali la sperimentazione linguistica è dominante, o comunque è sostanza stessa della scrittura, significa accettare in partenza un esito per dir così riduttivo o appiattente. A meno che non ci si avventuri in un lavoro in grado di ricostruire - in parallelo e quasi a specchio - forme che nella nuova lingua restituiscano, in tutti i particolari, o almeno il più possibile, l'ardimento e le venature di quel primo sperimentare. Questa condizione - che ha in opere come *Finnegans Wake* di Joyce uno degli scogli più ardui - è anche

quella di chi si trovi a dover tradurre calembour, giochi di parole, filastrocche, gerghi di gruppi, argot d'epoche diverse, forme anagrammatiche o lipogrammatiche, o anche tutte quelle forme in cui la dominanza del suono ha una funzione rilevante, oltre che una fascinazione, irrinunciabile.

Il compito del traduttore.

Margini

Benjamin scrive il saggio *Die Aufgabe des Übersetzers* (Il compito del traduttore), come margine della propria traduzione dei *Tableaux parisiens* di Baudelaire, cioè della sezione delle *Fleurs du mal* che nella cultura moderna ha inaugurato la poesia metropolitana. Il cammino - vera, moderna, peregrinatio - del poeta nel nuovo paesaggio tumultuante di voci, sotto cieli tersi o lividi, solenni o bizzarri, incontra figure che si muovono sul confine tra il visibile e l'irreale, tra il tempo e l'oltretempo, tra il ricordo e il sogno. Apparizioni, o allegorie, che tuttavia mostrano l'essenza della modernità: l'illusione del nuovo nel sempeguale. Privato dell'aura, lontano da ogni idillio, il poeta nel rumore della città può cogliere quello che la modernità tende a nascondere o rimuovere: l'esilio, lo spaesamento, il dolore della lontananza, la dimenticanza. E sono le figure abitate da questa condizione di esclusione che la poesia può ospitare. Perché ospitale è la sua lingua, ospitale è la sua stessa essenza.

L'esperienza di interpretazione e traduzione dei *Tableaux parisiens* è stata per Benjamin folgorante. Soglia per la critica della modernità e costante sorgente di un'interrogazione intorno alle figure che possono raccogliere tensioni, forme, balzi, saperi, maschere, del XIX secolo. È forse proprio nel gesto quotidiano del tradurre, nella «fantasque escrime» con versi come «Ô toi que j'eusse aimé, ô toi qui le savais!», o ancora «Fourmillante cité, cité pleine de rêves», tradotti, rispettivamente con «O du die mir bestimmt, o du die es gewußt!», «Wimmelnde Stadt, Stadt die erfüllt von Träumen», Benjamin è stato sfiorato dall'ala di un alto compito: trasformare l'esperienza del tradurre nell'esperienza di

un'esegesi assidua, ininterrotta. Non progetto, ma vocazione, non saggio, ma diario e respiro di una vita. Nell'opera dei benjaminiani *Passagen i Tableaux* sono il filo che trascorre nel labirinto dei frammenti. O, si potrebbe meglio dire, sono l'alberatura di una nave. E uso qui un'immagine dello stesso Benjamin che altre volte ho messo a epigrafe d'apertura di miei scritti baudelairiani: «Denken heisst bei ihm: Segel setzen». Pensare per lui vuol dire: alzare le vele.

Al margine dello scritto di Benjamin alcune considerazioni: frammenti di un discorso possibile sul tradurre che prende forma a partire da un altro scritto, nato a sua volta al margine di un grande testo poetico.

Il tu della traduzione è opaco, non ha il nitore né la fraternità e neppure l'ambiguità del tu che prende dimora nella poesia («Hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère»). Perché un altro tu, con il profilo preciso della presenza, occupa il pensiero e la lingua del traduttore: è il soggetto - voce, timbro, tono, lingua - che trascorre, principio di unità e di appartenenza, nell'originale. Il vero tu del traduttore è quello che in filigrana traspare dalla tessitura della lingua da cui si traduce. Eppure, via via che il traduttore procede nel paese della trasmutazione, via via che l'altra lingua si riversa e dissipa e abolisce nella nuova lingua, il tu del lettore prende campo, si mostra con i suoi caratteri. È vero, come dice Benjamin, che nessuna poesia, nessuna arte è davvero rivolta al lettore, alla sua attenzione, alla sua silenziosa singolarità. E tuttavia l'attesa, o l'immaginazione, di quel lettore ha talvolta, pur nella sua trepidante astrazione, un'energia tale che il tu prende forma e respiro, e i lineamenti di un volto mostrano i loro contorni.

Come la traduzione può rendere, dell'opera poetica, non solo, com'è nella sua natura e nelle sue forze, il «comunicabile», e dunque quello che Benjamin chiama «inessenziale», ma anche quel che propriamente è «poetico», cioè quel che non si identifica con il detto, con l'ordine dei significati, ma sta nel testo come sua vera essenza? Come può rendere, insomma, quella linea che è sorgente di riverberi, dove suono e senso si uniscono, quel silenzio che lambisce le sillabe e separa le parole e i versi, quel ritmo senza il quale il verso è privo di musica, il senso è privo di risonanza, la figura

è priva di profondità?

Dalla soglia di queste domande il traduttore muove verso la lingua del testo originale. Mettendosi anzitutto in ascolto di quella voce che è principio intorno a cui prende corpo la lingua. Una voce che, certo, insorge dal cuore del testo, chiamata, e forse formata, dalla conoscenza - e dall'interrogazione assidua - di quel lettore che è prima del traduttore. Di quel lettore che si fa traduttore per amore, e per amore dell'altra lingua e per amore della propria lingua spinge l'originale verso la sua trasmutazione. Due amori che si compendiano e si superano generando la lingua del nuovo testo.

La traduzione come forma

Quando la forma del testo originale si dispone, trasposta, nella forma del testo tradotto, la non coincidenza - del suono, dell'asse suono-significato, del tono e degli accenti, della misura di sillabe e parole - motiva e mostra il disegno di una nuova forma, nella quale, certo, trema il riflesso della prima forma. Il traduttore di poesia sa bene che la responsabilità prima che egli ha è verso la forma del testo tradotto. Che, allo stesso tempo, deve mostrare il legame essenziale con la prima forma e l'autonomia da essa.

La traduzione è in contatto con l'originale perché da questo muove, per così dire, l'invocazione verso la traduzione: la traducibilità è il primo movimento verso la nuova lingua. Ma il traduttore sa quanto questo richiamo sia, per così dire, esteriore, appariscente, ingannevole. Perché presto, messi al lavoro, s'accorge che quell'invocazione è solo un invito a sporgersi dalla soglia del testo originale verso il labirinto incantato della sua vita, delle sue forme. L'esperienza avventurosa di questo attraversamento avrà ben poco da spartire con la traducibilità, anzi si confronterà costantemente con l'azzardo di quel che traducibile non è.

La traduzione deve la sua esistenza al fatto che l'originale ha una vita protratta nel tempo, una «sopravvivenza» al di fuori delle condizioni - di cultura, di storia, di arte - in cui ha

preso forma. L'opera sopravvive nel commento, nell'esegesi, nella fortuna. Sopravvive perché la sua vita - Benjamin sottolinea con forza questo aspetto - non sta nell'ordine della natura, ma sta nella storia, è fatta di storia. La sua «gloria» viene dalle condizioni - di accoglienza, di interpretazione «viva» - che hanno permesso il protrarsi della sua presenza. Dire, con George Steiner, «viva presenza», è evocare questa relazione costante dell'interprete con la «vita» dell'opera.

La traduzione, tuttavia, accoglie questa vita, ne dispiega le forme, ne riconosce il ritmo, tenta, attingendo al suo pulsare, di partecipare anch'essa a quella sopravvivenza. Ma è qui che la superbia del traduttore subisce un primo monito: la traduzione, per quanta energia di vita abbia nella sua lingua, deve la sua ragione, la sua esistenza, la sua stessa natura, alla vita dell'originale. Si traduce sempre dopo. Ed è questo statuto di derivato che fa apparire ambiguo, se non ridicolo, il tentativo del traduttore di dare alla propria scrittura tutte le caratteristiche dell'originale. Non è solo il balzo temporale nei confronti dell'originale che vincola la traduzione alla sua posizione seconda, ma è anche il fatto che la sua propria vita ha origine e alimento nel dialogo con un'altra vita.

Riconoscere questo vuol dire non abolire mai, né rendere irriconoscibile, nel corpo della traduzione, il respiro del primo testo. L'ironia di Leopardi dinanzi alle traduzioni secentesche francesi da Anacreonte e da altri lirici greci, muoveva da questo convincimento. Quelle traduzioni, «vestendo alla parigina» gli antichi, avevano soffocato del tutto il respiro dell'originale. Non appartenevano più all'ordine della traduzione, ma al gioco salottiero del travestimento.

Tradurre è tentare di mostrare l'affinità che corre tra le diverse lingue. Tutte le lingue vogliono dire, e questa volontà segna il cammino della forma e, allo stesso tempo, del significato. Questa affinità tra le lingue - affinità di intenzione, di movimento, di espressione - è certo raccolta dalla traduzione, ma questo non è che l'atto esteriore del tradurre. Sostiamo, un momento, al margine dello scritto di Benjamin, su questa idea «esteriore» di affinità tra le lingue che la traduzione tende a mostrare, in certo senso a inverare. Altre ragioni dell'affinità prendono forma: il rapporto di ogni lingua con il corpo del soggetto che parla o scrive quella lingua, tutto

quel che di mimetismo naturale c'è, attraverso il suono, nella lingua, la tensione comunicativa, e dunque allocutoria, di ogni lingua, e così via. Anche queste altre forme di affinità sono mostrate nell'atto della traduzione. Per il semplice fatto che tradurre vuol dire fare agire la propria lingua nel pieno delle risorse e delle possibilità, nel vivo delle sue relazioni.

Ma tradurre vuol dire anche trasformare la lontananza tra le lingue in una prossimità, mostrare che è possibile ricondurre il lontano nel proprio «albergo», esporre la possibilità che l'incomprensibile venga compreso, l'impronunciabile pronunciato, il «barbaro» raccolto nella casa delle proprie consonanti, delle proprie vocali.

La traduzione, ci ricorda Benjamin, non mira alla somiglianza (die Ähnlichkeit) con l'originale. Perché l'originale, sopravvivendo, si è già trasformato, ed è quel mutamento che il traduttore dovrebbe poter raccogliere, rappresentare. Più che la somiglianza la traduzione tende a mostrare l'affinità profonda tra le lingue, l'affinità (die Verwandtschaft) fondata su ciò che trascorre in ogni lingua e di ogni lingua è anima, energia, fondamento: la lingua pura, die reine Sprache, dice Benjamin. Non il modo di intendere ma l'inteso (das Gemeint) sta nascosto in ogni lingua, in attesa di affiorare come «pura lingua», scaturendo proprio dall'armonia dei vari modi di intendere. La traduzione, sostituendo, ogni volta, il modo di intendere (pane per pain) sfiora l'inteso (l'oggetto pane), e dell'inteso la tensione verso quella armoniosa superficie che è il sogno di una lingua altra. Lingua dopo la lingua? Lingua festiva, suprema, libera dal limite della parzialità? La teologia benjaminiana, in cui trema il riverbero di una messianica coincidenza della fine con l'inizio, da una parte disloca la riflessione sulle lingue nel cerchio di un'interrogazione estrema intorno al rapporto natura-lingua, dispiegata nel saggio Sulla lingua in generale e sulla lingua degli uomini (Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen), dall'altra sospinge l'atto concreto del tradurre verso un compito altissimo, verso una sfida: mostrare - per via del fisico e costante rapporto di chi traduce con ciò che trascorre tra le lingue - mostrare che è proprio quello che appare come inafferrabile (Unfaßbar), come misterioso (Geheimnisvoll), come poetico (Dichterisch) il seme di quella

armoniosa unità delle lingue della cui storica e umana distanza si fa esperienza traducendo.

Una postilla

«L'Arabo, il Parto, il Siro / in suo sermon l'udì»: nel verso manzoniano si allude a una sorta di lingua pura. La lingua pentecostale, saltando il lavoro della traduzione, è superamento della parzialità, è intendimento di quel che sta prima e oltre la lingua, è esperienza di una lingua che ha reso inessenziale la singolarità e specificità del suono, la storia dei significati, la stessa relazione tra suono e significato.

Il leopardiano gallo silvestre - lo si è visto sopra - comincia la sua grave allocuzione rivolta ai dormienti dicendo: «Su, mortali, destatevi». L'invito, così com'è scritto nella cartapeccora antica trovata dal «volgarizzatore», è scritto «in lettera ebraica, e in lingua tra caldea, targumica, rabbinica, cabalistica e talmudica». Pur nell'ordine della parodia, ingegnosa ed elegante, la contaminazione tra lingue rituali, popolari, dotte, la trascrizione di queste lingue nella stessa «lettera ebraica» e, in più, la loro traduzione, a opera del narratore, in uno stile «interrotto, e forse qualche volta gonfio» che dovrebbe corrispondere «all'uso delle lingue, e massime dei poeti, d'oriente», sono tutti elementi che mettono in scena la tensione verso una lingua comprensibile a tutti gli uomini. Questa lingua è qui rappresentata dalla lingua animale, di un animale dell'origine. È una lingua che essendo prima e dopo ogni lingua umana, ricorre all'artificio di una lingua «sacra» e allo stesso tempo «profanata» dalla pluralità delle voci che si affannano nell'interpretazione della Torah.

L'originale, passando nell'altra lingua, attinge una soglia non parallela al suo primitivo stato, ma asimmetrica. Si trova in una condizione diversa: per storia, forme, strutture. Ed è questo passaggio che sottrae l'originale alla sua specificità linguistica, alla sua determinazione, la quale appare così nella sua provvisorietà e transitività. Si potrebbe dire che un'opera sta nella sua lingua sia come nella propria casa, sia, allo stesso tempo, come in un domicilio transitorio. Eppure, traducendo la

poesia, abbiamo la sensazione di compiere una violenta opera di scollamento, di sottrazione del sé a sé, di separazione del poeta da quello che egli ha di più proprio, cioè la sua lingua, che è davvero il suo paese, la sua identità. È vero, l'arrivo nella nuova lingua dimostra come quella prima dimora sia per così dire sostituibile, eppure resta la percezione che ogni altra successiva, linguistica dimora è ancora più transitoria, fragile e persino inappropriata. Da questa contraddizione muove il lavoro del traduttore di poesia. Questa transitorietà può intendersi - così fa Benjamin - come annuncio di un superiore, predestinato, adempimento. E allora si può dire con Benjamin che proprio a quel «regno» mai raggiunto, a quel «regno» mai raggiungibile appartiene quello che nella traduzione è più che mera comunicazione, cioè quel nocciolo essenziale che è poi a sua volta intraducibile. Ma può anche, questa transitorietà, intendersi come disposizione di una lingua a scorrere nell'ordine, sempre provvisorio e parziale, delle lingue, nella loro terrestre, modificabile, peritura condizione. Un passaggio, uno scorrimento, privo di verticalità e di superamento, privo di destino. Tradurre è mettere allo scoperto questa correlazione profonda delle lingue con l'umana transitorietà.

Mi colpirono molto, quando li lessi, questi versi del poeta ceco Jaroslav Seifert, che qui riporto nella traduzione di Giovanni Giudici: «Però so bene / che un poeta deve dire sempre di più / di ciò che sta nascosto nel rombo delle parole. / E è la poesia».

Come tradurre questa sostanza poetica? Forse, come c'è la ricerca di un'equivalenza possibile con le forme dell'originale, di una prossimità e di una minuziosa imitazione, così può esserci una ricerca di sintonia. Sintonia che è anche un modo di ascolto, di raccoglimento nei confronti di quel che dell'altra lingua non è visibile. Di fatto anche la traduzione, muovendosi sull'asse dell'imitazione, è un «rombo di parole», una tessitura di senso e di suono che trattiene, nei suoi interstizi, nel suo vuoto, nel suo silenzio, quella sostanza indeclinabile, indefinibile, «intraducibile» che avvertiamo essere la poesia. È forse questa presenza che può decidere della bontà o meno di una traduzione.

Dissimmetria nella relazione che l'originale e la traduzione hanno con il contenuto dell'opera. Se nell'originale questa

relazione è profonda, coessenziale, radice stessa del senso, nella traduzione essa è esteriore e provvisoria. Eppure, accogliendo l'originale nella propria lingua, il traduttore sradica un'opera dalle sue condizioni appunto originarie e allo stesso tempo mostra come l'originale possa vivere, sopravvivere, anche al di là delle sue proprie condizioni. È qui il compito proprio del traduttore, la sua autonomia, la sua appartenenza a quel processo che fa apparire, di là dal ventaglio delle lingue, la tensione verso un'oltrelingua. E questo mentre l'originale è accolto e riportato a nuova vita.

La dissimmetria

Benjamin la osserva anche sul piano della posizione: l'opera poetica sta dentro la foresta del linguaggio, la traduzione è di fronte a questa foresta e in essa fa entrare l'originale, senza porvi piede («und ohne ihn zu betreten ruft sie das Original hinein»), la fa entrare però soltanto in un punto, laddove nella propria lingua c'è rispondenza con la lingua dell'originale. Nella definizione di queste differenti posizioni Benjamin rivela la sua prima preoccupazione, che è quella di indicare, nel lavoro della traduzione, l'allusione a quel piano misterioso nel quale trema l'altra pura lingua. Questa preoccupazione gli fa apparire in certo senso provvisoria la relazione del traduttore con la propria lingua. Ma Benjamin traduttore di poesia sa benissimo come l'esperienza del tradurre è ricerca di un'analogia, se non di un'equivalenza, con la posizione del poeta. Perché la lingua che viene verso il traduttore, con la sua ricchezza e complessità, non è solo la lingua dell'originale, ma è anche la lingua propria del traduttore. È da questo dialogo, da questo incontro, che nasce il nuovo testo. Il traduttore attraversa, in compagnia del poeta, anche la «foresta» della propria lingua. Si può, tuttavia, dire, che la posizione iniziale è diversa per il poeta e per il traduttore. Diverso è l'orizzonte della mimesis. Proviamo a riferirci per un momento alla moderna, mallarmeana riformulazione della mimesis e a suggerire una sua applicazione all'atto del tradurre. Ebbene, come il poeta traspone «un fait de nature» (si potrebbe dire un

elemento della natura) nella parola, «selon le jeu de la parole», secondo il gioco della parola, e il nuovo fiore che è la poesia nasce da quella «disparition vibratoire» della cosa trasposta, così, potremmo dire, il traduttore traspone l'originale nella sua propria lingua, anch'egli agito dal «jeu de la parole», e il nuovo testo é frutto anch'esso di una sorta di «vibratoria sparizione», é insomma presente nel nuovo testo in quanto assente. È la sua vibrazione, o la sua eco, che lo preserva, trasformato, nella nuova lingua. Questo slittamento della riflessione verso sollecitazioni mallarmeane non appaia arbitrario nel corso di un'esegesi, per frammenti, del saggio di Benjamin. Perché è proprio un passaggio di Mallarmé - da *Crise de vers* - una delle fonti da cui muove la meditazione benjaminiana sul tradurre.

«Les langues imparfaites en cela que plusieurs, manque la suprême: penser étant écrire sans accessoires, ni chuchotement mais tacite encore l'immortelle parole, la diversité, sur terre, des idiomes empêche personne de proférer les mots qui, sinon se trouveraient, par une frappe unique, elle-même matériellement la vérité». Traduciamo il passo di Mallarmé, che altre volte m'è accaduto di postillare, appianando per necessità discorsiva la mirabile nervatura sintattica: «Le lingue, imperfette in questo, che manca la suprema: poiché pensare è scrivere senza accessori né bisbigli, ma, mentre ancora é tacita l'immortale parola, la diversità degli idiomi sulla terra impedisce a chiunque di pronunciare le parole che altrimenti si troverebbero, per un conio unico, a essere materialmente la verità stessa». È questo, credo, il nucleo generativo della riflessione di Benjamin sul tradurre. Ma mentre Mallarmé accentua la finitudine della lingua, il suo stare nella pluralità, e dunque il suo vivere nella distanza dalla lingua «suprême», cioè da una parola coincidente, nel suo stesso conio, nella sua pronuncia, con la verità, l'attenzione di Benjamin è invece rivolta, più che alla mancanza, alla tensione verso quel principio - il principio è necessariamente anche la meta - che, proprio dalla sua assenza, e dalla sua lontananza, manda riverberi sullo stato di imperfezione della lingua. La mancanza di Mallarmé dischiude l'interrogazione sull'incompiuto, sul vuoto, sul deserto del senso, sul limite del linguaggio: e in queste regioni abita la poesia. La mancanza di Benjamin è generatrice di una tensione - interrogativa, esegetica, estrema -

verso un orizzonte di perdita e impossibile unità di nome ed essenza, di parola e verità. E, allo stesso tempo, si fa sguardo impietoso, nella forma della privazione, sulle rovine che fanno la storia degli uomini. Alla tensione teologica e veritativa che trascorre negli scritti sulla lingua e sulla traduzione, replica, dissipando l'aura, l'altro Benjamin, l'autore delle Tesi, l'esegeta dell'allegoria barocca, l'interprete che interroga le figure della modernità e che penetra meravigliosamente nel viaggio poetico e interiore di Baudelaire.

La pluralità delle lingue

Osserviamo la questione in Leopardi. Dalle riflessioni linguistiche, diffuse lungo i frammenti dello Zibaldone, vengono molte sapienti indicazioni su come stare tra le lingue, nel vivo di una condizione plurale, e dunque nel confronto. La passione linguistica di Leopardi si muove in più direzioni: una ricerca genealogica e comparativa tra le lingue, uno studio delle loro relazioni quanto a formazione, a strutture, a uso, un'esperienza assidua del confronto tra lingue morte e lingue vive, tra classicità e modernità, un'attenzione ai procedimenti di percezione e traduzione dell'altra lingua nella propria, un'indagine serrata - affidata a note del traduttore, a proemi, a osservazioni sparse - sulla natura e le forme del tradurre. La curiosità per l'affinità tra le lingue porta Leopardi a confrontare comuni radici e a suggerire ad esempio la parentela tra il latino *sylva*, il greco *hyle* e l'ebraico *hiuli* (le tre parole significano la selva, il legno, ma anche la materia). Sono solo le concordanze dei lessicografi a suggerire a Leopardi questi esempi? O può esserci un'altra ragione, cioè il fatto che tutte e tre le parole, nelle loro radici, sono figure esse stesse dell'origine, come figura dell'origine è, nella Scienza nuova di Vico, la selva? Infatti, nella dipintura allegorica che apre quel grande libro, è dalle selve che s'affacciano l'urna, l'aratro, il timone, le tavole dell'alfabeto e tutti i geroglifici, cioè i segni che indicano l'affermarsi dell'età degli uomini. Leopardi, dopo il confronto tra le tre parole, dice: «Converrebbe consultare specialmente le lingue indiane». Se

leggiamo la Kaushitaki upanishad ci imbattiamo nell'albero detto Ylia, che l'anima incontra appena varcata, dopo la morte, la porta della luna e comincia a camminare nel mondo del Brahman. In quel nome Ylia, possiamo chiederci pensando a Leopardi, c'è il segno, il suono, della comune lingua? A questa domanda risponde lo stesso Leopardi quando definisce le ricerche dei romantici sulla lingua comune dell'origine come un «frivolo sogno».

Sia su questo terreno sia su quello più proprio della traduzione Leopardi replica con ricchezza d'argomenti e con originalità di posizione alle nostre domande di oggi. È per questo sorprendente che le tante teorie del tradurre contemporanee trascurino questa illuminante e preziosa riserva di idee, di esperienze, di raffigurazioni teoriche (per suggerire la necessità di tale esplorazione dedicai, nel 1998, l'ultimo capitolo del libro leopardiano Finitudine e Infinito al tema Traduzione e imitazione).

Non può darsi fedeltà al senso così come esso si mostra e vive nell'originale: rete nel cui intrico non possono essere separati timbri, toni, risonanze, rimbalzi di significanti. Tradurre vuol dire rassegnarsi a una condizione di distanza da quel viluppo di senso, rassegnarsi alla sua irriproducibilità. Per questo nessuna traduzione può davvero sostituire l'originale. Benjamin, muovendo da questa persuasione, ha dispiegato la vela di un pensiero che ha lasciato la riva della fedeltà al senso e ha invitato a ripensare il rapporto tra fedeltà e libertà. L'originale, per sua natura, ha già liberato il traduttore dal compito di mostrare la sostanza comunicabile del testo. Si tratta di dare al traduttore un altro compito: quello di liberare la tensione verso un'altra lingua che trascorre, come intentio, sia nella lingua dell'opera sia nella lingua di colui che traduce. Per questo, secondo Benjamin, la vera traduzione è trasparente («durchscheinend»), non copre l'originale, non gli fa ombra, ma lascia per così dire che la luce della pura lingua illumini l'originale. Le analogie che Benjamin richiama - i frammenti di un vaso da ricomporre come frammenti di una lingua più grande, la tangente che tocca la circonferenza solo in un punto e prosegue la sua via - conferiscono all'atto del tradurre una forte responsabilità, della quale, se non vogliamo acconsentire alle venature utopiche, possiamo almeno delineare l'aspetto

profano. E cioè l'impegno a mettersi in ascolto della vita del testo originale, di quella vita che non coincide con la struttura linguistica così come appare. E ancora, l'impegno a lasciare scuotere la propria lingua dalla lingua straniera, in modo che si senta il suo divenire, ma anche la sua appartenenza a una rete di lingue che si cercano e confrontano per il fatto che tutte hanno in se stesse l'assillo della finitudine e della parzialità.

La traduzione della poesia sperimenta come davvero poca cosa, nel processo traduttivo, sia il rapporto di fedeltà con il senso e come sia tutto il resto ad alimentare la tensione inventiva del traduttore. È come se il senso dovesse scaturire in quanto effetto finale, quasi inatteso, dopo che tutto il lavoro è consistito nel cercare equivalenze di forme, dopo che all'abolizione del sistema di significanti che caratterizzavano l'originale è seguito di volta in volta il restauro di un nuovo sistema, un sistema in cui l'asse del rapporto con il suono, con il timbro, con la voce, con le immagini è stato del tutto ricomposto su un altro piano, e in un'altra lingua.

A proposito delle traduzioni hölderliniane dell'Edipo e dell'Antigone Benjamin dice che in esse l'armonia tra i due mondi linguistici è così profonda che il significato è come solo sfiorato dalla lingua del traduttore, sfiorato come un'arpa eolica è sfiorata dal vento. L'immagine mostra un'idea di traduzione come relazione «profonda» con l'altra lingua. Questa profondità è data alla consonanza del poeta-traduttore con l'universo poetico - nel caso in questione, anche tragico e mitico - dell'originale: l'una e l'altra lingua sono, si può dire, soltanto la forma del dialogo, la sostanza è una piena condivisione d'orizzonte. Il sapere del verso appartiene allo stesso tempo all'antico e al respiro di colui che traduce, alla voce di un teatro perduto e al ritmo di un pensiero poetante che traducendo interroga e medita. Del resto diciamo classico proprio quello che allo stesso tempo è lontano e prossimo. L'immagine benjaminiana, osservata nella sua comparazione - il significato come arpa eolica, la lingua come vento -, ha già riportato l'antico nell'ordine di una presenza viva e attiva. La traduzione della poesia è l'incontro di queste presenze, il dialogo assiduo tra queste presenze. Per questo la lingua di colui che traduce poesia non può che essere la lingua di un poeta.

Di là dalla lettera, di là dal significato, di là dalla relazione e dalla separazione tra lettera e significato, c'è qualcosa, nella lingua del testo sacro, che chiama la traduzione, che allude alla traduzione: qualcosa che è prima della lingua e oltre la lingua, qualcosa che può essere raccolto in ogni lingua senza che si attenui la sua forza di risonanza. Il testo sacro, per Benjamin, contiene tra le righe la sua stessa traduzione virtuale. E questa versione interlineare del testo sacro sarebbe l'archetipo, l'ideale, di ogni traduzione. Ma é lecito chiedersi, dinanzi all'affermazione conclusiva di Benjamin, in che misura il sacro - con la stretta connessione tra lingua e verità cui rinvia - abiti il testo profano. Insomma in che misura il logos abbia a che fare con la parola dell'umana scrittura, anche nel caso in cui questa parola sia in possesso dell'aura propria del classico. In un mondo non più abitato dagli dei, ma solo dalle loro parvenze, dai loro fantasmi, dalle loro metafore, la traduzione protrae, in una nuova lingua, il mormorio della distanza, il vuoto della privazione, ma allo stesso tempo continua a declinare le varianti della sola lingua che all'uomo appartiene, nella sua finitudine, nella sua libertà. L'assoluta fedeltà, nella traduzione, alla parola dell'originale, alla sua singolarità e irripetibilità, non solo finirebbe col sacralizzare il testo da tradurre, ma sottrarrebbe il traduttore a un rapporto inventivo, e di ricerca, nei confronti della propria lingua. Si tratta, allora, di spostarsi, ogni volta, su quella linea di confine dove la parola del testo originale, osservata non nella sua fissità ma nel suo movimento temporale, nel suo divenire, incontra la parola della nuova lingua, la quale, proprio perché attratta dalla prima parola, da essa quasi chiamata, si scuote dal corpo la polvere dell'ovvietà, dell'usuale, del convenzionale, e porta con sé sia il desiderio del proprio rinnovamento sia il timbro di una voce che appartiene al soggetto che traduce. Questo dialogo sul confine va al di là della fedeltà alla singola parola dell'originale, e prende nel suo procedimento, nella sua passione del dire, nella sua quieta vertigine, la proposizione, la sintassi, il ritmo, il silenzio.

Dialoghi sul confine. Poeti che traducono poeti

Premessa

La traduzione come metamorfosi di una lingua in un'altra lingua, di un'esperienza singolare e inimitabile in un'altra esperienza anch'essa singolare e inimitabile. La traduzione come procedimento che, sottraendo all'altro quello che l'altro ha di più proprio, cioè la lingua, costruisce equivalenze di forme e di ritmi, di sensi e di suoni, ma in un'altra lingua. La traduzione come esercizio di stile, officina di affinamento e di arricchimento della propria lingua. La traduzione come azzardo amoroso: dire l'altro senza alterare il suo accento e, allo stesso tempo, lasciarsi dire dall'altro senza che si attenui il timbro della propria voce. E ancora: la traduzione come imitazione: costruzione di un universo linguistico parallelo, riverbero del primo, ma anche suo contrappunto dialogico, replica e insieme reinvenzione. Corrispondenza, ma nell'autonomia.

Queste, e molte altre figure del rapporto, si mostrano a chi si appresti a esplorare l'avventura della traduzione, sia pur entro il limite definito di un'epoca e d'una sola lingua d'arrivo. Poiché l'irruzione e la presenza dell'altro, come mette in gioco l'antropologia, i suoi statuti, le sue pratiche, così scompiglia l'idea di letteratura, ne smuove e riformula i modi. La traduzione, infatti, non è solo una forma di scrittura tra altre forme di scrittura, è anche una costante messa in questione del fare letterario stesso: ogni confronto - di temi, di soluzioni formali, di organismi artistici - è un'interrogazione sulla natura della propria ricerca, sulla natura e sulle forme e sui codici della propria lingua. Ed è per questo che l'opera di traduzione appartiene a pieno titolo alla storia della scrittura letteraria: stazione decisiva di un cammino, talvolta punto di

irraggiamento, o, per dir così, di invero, per le scelte di poetica, o persino per il rinnovamento della lingua stessa del poeta traduttore e qualche volta, della comunità che a quella lingua appartiene.

La materia, come si vede, è così ricca di implicazioni da non permettere se non attraversamenti parziali e provvisori: un'escursione, non una rassegna, un saggio - sarebbe troppo dire essai - non un'indagine. Il lettore potrà muovere dal margine di queste annotazioni verso studi più puntuali e analitici, riferiti spesso a singole esperienze di traduzione o a confronti tra traduzioni diverse dello stesso testo poetico o narrativo. Del resto già molti sondaggi istruttivi sono stati dedicati a poeti-traduttori del nostro Novecento.

Le osservazioni che seguono avranno per oggetto privilegiato, se non esclusivo, la lingua della poesia, e dunque alcune esperienze relative alla traduzione di poeti da parte di poeti del Novecento italiano. In questi rapporti tra poeti di lingue diverse - rapporti difficili e insieme abbaglianti - si dispiega infatti tutto il ventaglio di un esercizio e di una conoscenza: dalla corrispondenza all'esegesi, dall'affinità alla trasmutazione, dal dialogo all'imitazione. Davvero, tradurre è fare esperienza piena della poesia, dei suoi fondamenti segreti, delle sue rivelazioni, delle sue tecniche.

Del resto, che la disposizione e l'esperienza poetica fossero essenziali all'atto del tradurre, Leopardi lo aveva già affermato nel giovanile Proemio alla traduzione del secondo libro dell'Eneide: «Messomi all'impresa, so ben dirti avere io conosciuto per prova che senza esser poeta non si può tradurre un vero poeta, e meno Virgilio».

Ungaretti: traduzione come esegesi e ricomposizione formale

Dire, dopo la citazione leopardiana, di Ungaretti traduttore, non implica alcun salto: perché con Leopardi Ungaretti ha intrattenuto un'assidua e preziosissima «conversation souveraine», per usare l'espressione di un altro poeta, René Char.

C'è, in Ungaretti, ma c'è in tutti i poeti di cui qui si dirà, un

primo grado della traduzione: la presenza di un poeta straniero affiora nei testi poetici e si nasconde, trascorrendo così dal visibile all'invisibile, ma affermandosi come fonte, suggerimento, talvolta persino modello. Baudelaire, Mallarmé e Apollinaire, con i loro versi, appartengono all'ordito della tessitura ungarettiana, ma si sottraggono spesso a una concreta rivelazione (quanto al Baudelaire delle *Fleurs du mal*, pur attivo nella memoria del poeta di Porto sepolto, è soprattutto in *Pianissimo* di Sbarbaro e nei *Canti orfici* di Campana che si mostra).

Circa l'altro grado, esplicito, del tradurre - il cui ventaglio va dalla traduzione vera e propria all'imitazione - Ungaretti ne ha sperimentato tutte le forme, e sempre con esiti di grande limpidezza e con decisivi rimbalzi nella propria ricerca poetica. Che l'oggetto della trasposizione fosse lo Shakespeare dei Sonetti o Góngora, Blake o Saint-John Perse, Racine o Mallarmé, si trattava ogni volta di un esercizio nel quale la corrispondenza con il poeta tradotto era di tale intensità da richiamare, per prossimità, il rapporto - di vera e propria rivelazione - che Baudelaire intrattenne con Poe: un'implicazione assoluta di sé, delle proprie ragioni di poetica e di esistenza, di gusto e di stile. Tradurre per Ungaretti vuol dire ricercare «il diretto, segreto contatto», la vicinanza al senso, e al dolore, della parola, al «miracolo» - il termine è ungarettiano - della sua nascita; ritrovare, ogni volta, il tono giusto per una resa nella propria lingua; scorgere, nell'accento dell'altro poeta, gli echi e i sedimenti di modi a lui precedenti; poggiare l'atto del tradurre su un'esegesi che muovendo dalla singolarità fonico-semanticamente attraversa tutti i livelli della struttura, dal timbro al ritmo, dagli effetti musicali al pathos, dal ventaglio dei significati alla disseminazione del significant. Questa disposizione, fondata su una tecnica in certo senso leopardiana -attraverso la precisione attingere all'indefinito, attraverso l'esattezza creare effetti di risonanza - riporta nello stesso fuoco, nella stessa ascesi, la parola dell'Ungaretti traduttore e la parola dell'Ungaretti poeta.

Se Ungaretti, in due tempi, traduce Shakespeare sorprendendo e catturando, nell'onda dei versi, riverberi petrarcheschi, è perché si fa guidare da un costante confronto tra le due grandi esperienze: «il grido della passione d'amore

non meno assoluto in Shakespeare che nel Petrarca, il grido, in Petrarca quasi silenzio, pronunziato senza testimoni, grido nello Shakespeare pieno d'echi di popolo, urlo». È spesso sulla lavorazione formale del verso di traduzione, che il poeta italiano punta le sue carte: scontando anche la distanza dall'originale, ma offrendo, a specchio, un gioco armonioso di effetti. Qualche esempio, tra tanti: «The living record of your memory» del Sonetto LV, diventa «I vivi archivi del ricordo vostro», oppure: «I sigh the lack of many a thing I sought, / and with old woes new wail my dear time's wast» del Sonetto xxx è tradotto con «Piango assenza di tante cose nell'anelito vive, / gemito aggiunto a un vecchio pianto del perso caro tempo».

La memoria petrarchesca, un'idea del barocco come «processo di fermentazione» tutto interno alla classicità, e soprattutto l'esperienza del confronto con Mallarmé presiedono alla traduzione di Góngora. Anche qui la cura del verso italiano detta spesso una trasposizione attratta più dal polo della imitazione che dal polo della versione. Un solo esempio: «Cual verde hoja de alamo lozano / se mueve al rojo despuntar del dia» reso con «Come di folto pioppo verde foglia / dell'aurora si muove al balzo rosso». Nella Fabula de Polifemo y Galatea l'unità del verso spagnolo é frantumata alla ricerca di una cantabilità di ascendenza arcadica. Ma in tutte le traduzioni da Góngora è forte la presenza petrarchesca, quanto a lessico e a sintagmi («sdegnosi raggi», «di tanti ardimenti le reliquie»). Una presenza che esige strappi, deformazioni, distanziamenti, che Ungaretti con impegno persegue. Come tradurre Góngora, la sua mescolanza di «astrazione spiritualistica e ossessione naturalistica» sarà una questione ricorrente nella poesia italiana: dopo l'affrontamento ungarettiano la prospettiva di leggere Góngora alla luce di Mallarmé, l'«obscur», sarà una tentazione più volte corsa nell'area degli ermetici (singolare avventura quella del gongorismo nel nostro Novecento: ne ha scritto Sergio Solmi, introducendo una versione di Gabriele Mucchi, e ne ha parlato, in pagine essenziali, Fortini, analizzando le belle traduzioni di Cesare Greppi da Soledades).

La traduzione ungarettiana della Fedra di Racine è pubblicata nella collezione mondadoriana dello Specchio nel

1950 (l'opera é rappresentata al Teatro Sant'Erasmo di Milano con ben settanta repliche: Diana Torrieri nella parte di Fedra, il giovane Gian Maria Volonté nella parte di Ippolito). Riflettendo attorno a quell'esperienza, il poeta mostra alcuni angoli della sua officina di traduttore. Se egli è approdato al teatro di Racine, di un Racine sentito fortemente come giansenista, è perché ha già studiato e tradotto il verso di Mallarmé e di Saint-John Perse: a partire dallo studio di quella poesia la questione dell'alessandrino é diventata centrale per Ungaretti traduttore. Quel che egli ha fatto da poeta sull'endecasillabo, lo fa da traduttore sull'alessandrino raciniano: prediligere una pacata, sommessa, armoniosa spezzatura, che s'inarca dal doppio settenario all'endecasillabo e al settenario, in un movimento che porta il teatro classico francese lontano sia dal modello alfieriano sia dalla solennità manzoniana, e lo fa insomma contaminare con la sensibilità novecentesca, sicché il dire dei personaggi è di volta in volta confessione, tormento, presagio, ma sempre nell'ordine di una rigorosa misura tonale. C'è, in questo lavoro, un'analogia con la stessa storia dell'alessandrino raciniano che, arrivando a Baudelaire e a Victor Hugo con l'euritmia di una teatrale «diction circonflexe», e con la rigidità della cesura, subisce via via attenuazioni e variazioni, lungo il corso che dalla cosiddetta «riforma romantica del verso» muove verso Valéry. Nella traduzione ungarettiana il verso di Racine, liberato dal bacio delle rime maschili e femminili e dal vincolo della solenne ripetizione, prende curvature di narrativa leggera e meditativa. L'ombra del mito, mostrando il gorgo del suo enigma, si fa più scura, e, riportata nella nostra lingua, non perde la profondità drammaturgica che le ha dato Racine, e neppure la densità sentenziosa: di grande efficacia, per energia e bellezza linguistica, la scena di Ippolito che fugge verso Micene, con i suoi cavalli anch'essi presi dalla malinconia prima che il mostro marino travolga ogni cosa.

Nella traduzione del terzo atto dell'Andromaca raciniana l'alternanza di endecasillabi e settenari attenua l'eloquenza del dettato originale, senza tuttavia prosciugarla, anzi liberandola dal gioco retorico, trasformandola in certo senso in un'ala del dire e del sentire. Del resto, per cogliere qualcosa di questo trattamento cui è sottoposto Racine, si pensi in quale

genealogia Ungaretti collochi il poeta tragico francese: «viene dal petrarchismo, e genera il Parini, il Rinuccini, il Metastasio. Forse solo nel Leopardi incomincia a rivivere davvero».

La traduzione di Blake aggiunge all'effetto di leggerezza una ricerca di semplicità, fondata sull'oscillazione tra il fiabesco e il metafisico: si tratta di rendere quella «innocenza espressiva» che secondo Ungaretti è l'abito proprio e «miracoloso» di Blake. Ma sa bene il traduttore che quel miracolo ha un fondamento umano e suppone una tecnica: «Il miracolo, come facevo a dimenticarmene, è frutto, me l'aveva insegnato Mallarmé, di memoria». È proprio Mallarmé il vero interlocutore dell'esercizio ungarettiano. E dunque, è nelle traduzioni da Mallarmé che forse Ungaretti si mette in gioco fino in fondo: nel confronto con il cristallo di una poesia che è estremo affrontamento della perfezione e della sua impossibilità, nel confronto con i freddi riflessi di una magica «transposition» che dal «fait de nature» sale dolcemente verso quell'unità di musica e idea che è la parola poetica.

Nella traduzione dell'Après-midi d'un faune la modulazione, tutta leopardiana, di endecasillabi e settenari sottrae all'alessandrino l'aura di composta e severa melopea, e l'attenzione alla posizione delle singole parole nel verso e nella frase poetica si congiunge con la ricerca di registri linguistici di eguale intensità e preziosità. Si vedano, tra tanti possibili, i versi «O bords siciliens d'un calme marécage / qu'à l'envi de soleils ma vanité saccage, / tacites sous les fleurs d'étincelles. . .» che diventano «O rive siciliane / d'una calma maremma / che a gara con i soli / va saccheggiando la mia vanità / tacita sotto i fiori di scintille. . .». O le variazioni per così dire esegetiche e intensive: nell'Après-midi «le sable altéré» diventa, con barocca alterazione, appunto, «l'assetata sabbia».

Certo, Mallarmé, con la sua odissea linguistica che attinge la soglia del musicale mentre si lascia frantumare dal silenzio e sperimenta le mille opacità e fratture che separano la parola dalla cosa, è anche per Ungaretti l'esperienza di una lingua poetica talmente serrata nella sua frammentaria e splendente necessità da chiudersi in una fortificata inimitabilità. Per questo l'ungarettiano Quaderno di traduzioni poetiche - da Góngora a Mallarmé - si chiude con i frammenti per il Monologue riportati soltanto nel testo francese, e privi dunque

di traduzione. Rinunciando alla traduzione italiana, è come se il poeta-traduttore volesse nascondere la propria lingua negli interstizi dell'altra lingua, all'ombra delle singole lettere, dei singoli suoni. In un atto di fedeltà assoluta al punto di abolire lo spazio e il tempo della traduzione. Approdare alla riva della traduzione impossibile, dinanzi a una poesia che cerca la perfezione e con essa l'altra - perduta, suprema - lingua, è un gesto appunto mallarmeano, un gesto che Benjamin, lettore e interprete di Mallarmé proprio sul tema del tradurre, avrebbe condiviso. Si traduce perché le lingue vivono nell'imperfezione («manque la suprême», dice appunto Mallarmé). Dove traluce il riverbero di quella negata perfezione, è lecito arrestarsi sulla soglia.

Di alcune corrispondenze montaliane

Soprattutto dicendo di Montale-traduttore questo excursus mostra il suo limite: che è quello di doversi, per necessità, tenere nell'angustia della sintesi, o fuggevolmente alludere, rinunciando anche a qualche tentativo di attraversamento analitico (ma il lettore, nel caso montaliano più che in altri, può sopperire ricorrendo alle indagini esistenti, tra le quali sono preziose le esplorazioni compiute da Gilberto Lonardi in più direzioni e da Laura Barile in direzione della poesia anglosassone).

Montale, se parlò del suo lavoro di traduttore come di una «forzata e sgradita attività», definì tuttavia, con i nomi convocati nelle due edizioni del suo Quaderno di traduzioni (1948, 1975), la costellazione di poeti stranieri con la quale la propria poesia si poneva in posizione non solo dialogica, ma di attiva corrispondenza. Del resto gli studi sul traduttore di poesia non possono non indagare - e questo è stato spesso fatto - quei luoghi del corpus poetico montaliano dove Shakespeare o Hopkins, Eliot o Yeats, Becquer o Guillén agiscono e affiorano, e questo nonostante la vigilissima dissimulazione del poeta, che dissemina segnali fuorvianti, in un gioco di nascondimenti e di depistaggi appartenenti anch'essi alla consapevolissima strategia compositiva. Imprestiti, presenze,

acquisti: la traduzione ne è spesso il momento per così dire contrattuale, l'esplicitazione doverosa, ma è anche la rappresentazione di un amicale convito, la manifestazione di una protratta ospitalità. La poesia, d'altra parte, vive della poesia («La poesia - ha scritto Jabès - ha soltanto un amore: la poesia»).

Montale traduttore di narrativa e di teatro, in particolare negli anni che vanno dal 40 al '43, non fu che un revisore di traduzioni fatte da altri (documento di una condizione e di un metodo, le lettere di quell'epoca a Lucia Rodocanachi, la «négresse inconnue», come lo stesso poeta la definiva, che aveva già «collaborato» a traduzioni firmate da Vittorini, Gadda e Sbarbaro). E tuttavia Montale traduttore di poesia ebbe modo di riparare molto bene a quella furberia da sopravvivenza.

La traduzione dei Sonetti shakespeariani, pur attingendo al repertorio petrarchesco, e indulgiando nell'analogia con i nessi e i sintagmi petrarcheschi («pallido rivo», «celestiale fronte»), introduce nel verso inarcature leggere, che seguono con eleganza l'onda concettuale e meditativa dell'originale, correndo poi verso il distico finale per salvarvi il più possibile la sentenziosità e il motto (la presenza di questo Shakespeare nei Mottetti è del resto accertata). L'unico sonetto tradotto sia da Ungaretti sia da Montale è il XXXIII («poche cose poi - scrive Mengaldo - riescono così istruttive sulle differenze fra Ungaretti e Montale quanto mettere a fronte le rispettive rese dell'unica versione in comune»).

Ancora su Shakespeare Montale dà un'abile prova di divertita leggerezza rendendo i giochi di rime e i registri fiabeschi e clowneschi dell'incantamento propri del Sogno di una notte di mezza estate. Ma anche offrendo, nel '49, una versione dell'Amleto tutta orientata alla resa teatrale (è scritta infatti «per l'orecchio, non per l'occhio», dirà il poeta): la prosa, qui, è interrotta da sequenze di versi, soprattutto nelle parti di Ofelia (era difficile sottrarvisi), ma senza verticalismi o liriche accensioni. La «laicità» funambolesca del principe malinconico è portata in una lingua viva, ragionativa, variabilissima nei toni, e tuttavia essenziale.

Il Quaderno delle traduzioni montaliane, dove è dominante la poesia inglese e americana, disegna anche una geografia

poetica che per la sua composizione smentisce quanti, sul piano critico ed esegetico, hanno trattenuto il poeta al di qua di una tradizione metafisica, cioè profondamente interrogativa, baudelairianamente analogica nella ricerca formale, dialogante con l'estremo, e persino visionaria o meglio «clairvoyante» (s'intende nel recinto della massima consapevolezza linguistica).

Che traduca da Blake o dalla Dickinson, da Hopkins o da Eliot, Montale cerca sempre un verso italiano che sia per così dire illimpidito, liberato dall'alone di enigmaticità: e questo, sia che l'enigma indichi un patto con l'oscuro, sia che costituisca una sorta di custodia del senso. Se sulla poesia di Eliot (Canto di Simeone, La figlia che piange, Animula) l'adesione al ritmo orante e la memoria dantesca restituiscono intatta la ricchezza semantica e timbrica e tonale, su Yeats (L'indiano all'amata) l'esercizio di scrittura poetica a specchio, col verso che si dilata seguendo l'onda di un dire dispiegato, ottiene begli effetti di lontananza (pur nell'uso di concrete determinazioni visive). Nelle traduzioni da Guillén l'adesione alla singola parola del testo originale, con lievissimi accorgimenti nella resa della disposizione spaziale, raggiunge una particolare intensità espressiva, su cui si depositano frammenti di allusività ermetica. Tra gli altri, si vedano questi passaggi: «Si, se enarca, / extremo estio, la orografia de la bras», che entrano, con un tocco impercettibile, nella poesia italiana come se ci fossero già da sempre stati, diventando «E s'inarca, / tarda estate, un'orografia di brace». O si pensi a certi giochi che si muovono tra calco linguistico onomatopeico e variazione verbale: «. . . las avecillas / que en coro de alborada / pian y pian» è reso con «. . . piccoli / uccelli che mattinano / e piano in coro».

Ma è dinanzi al testo di Dylan Thomas che il traduttore - per felice empatia - mostra se stesso, la propria lingua poetica, con maggiore schiettezza. Versi come «The hand that whirls the water in the pool / stirs the quicksand» diventano versi montaliani: «La mano che mulina l'acqua dentro alla pozza / sommuove il fondo limo».

Due varianti eccentriche nel Quaderno: una traduzione da traduzione (I barbari di Kavafis, reso da una versione inglese, ma col riporto a fronte del testo greco) e una poesia dello

stesso Montale (La bufera) proposta a fronte della bella traduzione latina di Fernando Bandini, che nella dislocazione metrica quantitativa, con l'orizzonte implicito di eleganti risonanze elegiache, offre mirabili contrazioni. «La bufera che sgronda sulle foglie / dure della magnolia» viene assorbita in «*Magnoliae rigidis foliis qui effunditur imber*». Le due piccole trasgressioni montaliane, venate di non dissimulato narcisismo, al di là della intenzione, mostrano del tradurre l'apertura sui tanti possibili giochi di specchi, sugli slittamenti, sulle repliche e sulle contraffazioni: girandola di possibili esperienze che l'imitatio dischiude, quando si sottrae all'ordine della retorica e si fa genere e forma di scrittura. A proposito del verso latino di Bandini, Vittorio Sereni ribalterà la posizione montaliana accogliendo nel proprio quaderno di traduzioni (Il musicante di Saint-Merry , 1981) una bellissima traduzione in quartine italiane appunto dalla poesia latina di Bandini: Festa d'inverno (Sacrum hiemale), traduzione composta nel '76. Bandini traduce Montale, Sereni traduce Bandini: cronaca di un sopravvivente - amicale e poetico - umanesimo.

Filologia e poesia nella versione del classico: Quasimodo

La traduzione dei classici greci e latini è un'attiva e brulicante sezione della lingua letteraria, della sua formazione e delle sue innovazioni, oltre a essere costante occasione di dibattito teorico attorno al tema del tradurre.

Scegliendo di fermare l'attenzione su uno dei tanti episodi del nostro Novecento - Quasimodo e i lirici greci - alcune delle numerose e profonde osservazioni leopardiane sulla traduzione dei classici antichi, in particolare greci, possono servire da premessa.

Non la «fedeltà» né la «chiarezza» appaiono sufficienti al Leopardi traduttore di Omero, di Anacreonte, di Mosco: quel che occorre perseguire è la trasposizione di un testo in una lingua - lessico, forme, ritmi - che sappia preservare il più possibile il «sapore» dell'originale e riesca a rappresentarne lo «stile», nonostante l'abolizione della sua lingua. Sono sospette le soluzioni che muovono dall'equivalenza tra poeta classico e

«semplicità», e anche le soluzioni che attraggono il poeta antico in un clima di «familiarità» e «contemporaneità». A proposito della versione da Omero (la *Batracomiomachia*) Leopardi scrive:

Volli che le espressioni del mio autore, prima di passare dall'originale nelle mie carte, si fermassero alquanto nella mia mente, e conservando tutto il sapor greco, ricevessero l'andamento italiano, e fossero poste in versi non duri e in rime che potessero sembrare spontanee.

Inoltre proprio nel cuore dell'esercizio di traduzione dei classici Leopardi maturò la sua idea della traduzione come di una impresa costantemente «incompiuta»: provvisoria stazione verso l'impossibile «piena e perfetta imitazione».

Se confrontate con queste convinzioni, le versioni di Quasimodo dai lirici greci - apparse fin dal '38 su riviste, fatte confluire in una prima silloge nel '40 e poi riproposte, con revisioni, nel '44 e in successive edizioni - mostrano alcune non secondarie convergenze: si tratta infatti di versioni non irrigidite nell'esattezza filologica né avvolte in una sonorità eloquente e neppure raggelate in un neoclassicismo manieristico. Tuttavia, se Leopardi cercava di tenere insieme quel che poteva parere contraddittorio - cioè, adesione filologica e ricerca di un «sapore» e di uno «stile» corrispondenti, adesione al movimento più segreto del pensiero e imitazione (in questa ossimorica compresenza sta del resto l'azzardo del traduttore di poesia) - Quasimodo forzava l'arco più dalla parte dell'imitazione, dalla parte dell'autonomia inventiva. Accadeva, insomma, una sorta di sfrangiamento del testo - delle sue immagini e dei suoi pensieri - nello specchio d'acqua della poesia propria del traduttore. Del resto lo stesso Anceschi, introducendo l'edizione dei Lirici greci pubblicata da «Corrente» nel '40, così scrive delle versioni di Quasimodo: «pur in una poetica e libera fedeltà al testo, esse sono ormai nel dominio -ma quanto più aperto e disteso - del poeta: sono poesie di Quasimodo».

La «poetica dell'innocenza» perseguita dal poeta siciliano nelle sue versioni, se sul piano della tecnica ricorre a prosciugamenti di ripetizioni e di nessi e allo scioglimento di composti, in una «ricerca equilibrata» (come, con parola non certo elegante, lo stesso poeta definisce il suo lavoro), la

«grazia» e il «frammento» e il «canto» che affiorano nel testo italiano risentono di quell'estetica della purezza espressiva, come da Croce a Flora s'era andata definendo. E tuttavia, al di là di questo orizzonte di propositi, l'oscillazione tra incantamento e leggerezza, tra gusto postimpressionistico e riproposizione del mito di una greicità lieve e tersa e casta ha come risultato una composizione che appartiene, a pieno diritto, al repertorio della poesia d'autore, non di traduttore, e persino spinge nell'ombra il resto dell'attività poetica. Quello di Quasimodo - gli esempi sarebbero numerosissimi - è un caso in cui la traduzione trasforma la lingua del testo originale, la sua iconica e ritmica rappresentazione del pensiero, in uno schermo dove riflettere, insieme con la propria lingua, la propria ricerca poetica.

Dopo l'esperienza dei lirici, Quasimodo non troverà mai più quella nitida energia del dire. Le traduzioni dalla drammaturgia shakespeariana - che lo occuperanno dal '49 al '66 - risponderanno a un altro tipo di esercizio: sciogliere la struttura del testo teatrale in una variazione dei registri, dei toni e dei metri, procedere nell'alternanza tra sequenze in prosa e aperture del verso (efficaci ondulazioni del dettato drammatico sono nella Tempesta, dove Ariel parla in versi, e nel Macbeth, dove nella resa del clima stregato si fa ricorso episodico a ottonari e novenari).

Quasimodo, se con la versione dei lirici greci si pose in polemico scarto nei confronti della traduzione dei filologi (polemica immotivata se si osserva il valore degli esempi dell'area Pascoli-Valgimigli), lasciò irrisolta la sfida leopardiana: e tuttavia congiungere filologia e poesia fu una scommessa più volte giocata, proprio sul terreno della poesia greca antica. Le versioni di Alceste Angelini, per fare un esempio, in particolare quelle da Mimnermo, seguirono questa strada difficile, con risultati di un'eleganza tutt'altro che immobile e con una sottile e delicatissima patina che risente della tradizione lirica non solo italiana (Angelini, allievo di De Robertis, e partecipe del clima della Firenze dei traduttori, aveva sperimentato il passaggio, che non è mai neutro, attraverso Mallarmé).

Meditazione poetica in compagnia dei contemporanei: Solmi traduttore

Nel Chiarimento che accompagna il Quaderno di traduzioni (1969, nuova edizione 1977) Sergio Solmi pone la consonanza tra poeti come condizione necessaria a ogni impresa di traduzione. Anzi, per dire con forza questa persuasione, si chiede «se sia veramente possibile tradurre, in questo più intimo e complice senso, da poeti che non siano, sia pure entro vasti limiti, contemporanei del traduttore». La posizione teorica di Solmi è non solo l'orizzonte di una pratica del tradurre, ma dice molto sull'idea di rispondenza - affinità di un sentire, somiglianza in un'intelligenza delle cose - che presiede alle scelte dell'autore di *essais* e di traduzioni. Va da sé che la «contemporaneità» di cui parla Solmi non ha i tratti di quella crociana: è piuttosto declinabile in senso leopardiano, trascorre cioè negli interstizi invisibili della lingua altrui: condizione per l'apertura di un dialogo che poi la traduzione da sotterraneo rende scoperto. Insomma, per dirla con le stesse parole di Solmi, una «coincidenza momentanea del sentimento»: ed è questo che permette al traduttore di dare a un altro poeta il respiro e il ritmo della propria lingua. Dietro ogni soluzione tecnica c'è per Solmi anzitutto l'adesione a un pensiero dell'esistenza. Ed è per questo gioco di affinità, per renderlo esplicito, che il traduttore Solmi può mettere in campo tutta la tastiera e tutti i registri di tono e di stile: come ha dimostrato Mengaldo in un lungo saggio dedicato appunto a Solmi traduttore di poesia, un saggio che per metodo di investigazione può costituire un modello nel genere non frequentatissimo degli studi sulla traduzione. Le scelte di Solmi sono fatte non in ragione del rilievo che un testo poetico ha nella storia di un poeta, o nella storia della tradizione cui appartiene, ma in ragione di due livelli di concordanza: quello riferibile a elementi e istituzioni e modi della novecentesca lirica italiana e l'altro rispondente a una posizione di poetica - e di teoresi - del traduttore stesso.

Il Valéry infatti che apre il Quaderno non è quello fieramente chiuso nella forma scintillante e classica (l'alessandrino o il *décasyllabe*), ma il Valéry che muove verso la prosa (*Comme au bord de la mer, Psaume sur une voix*), più

facilmente in sintonia con le modulazioni della nostra poesia novecentesca. È dunque lo scarto dalla convenzione formale, e, in più, il trascorrere assiduo di una venatura filosofica sotto la dissimulata leggerezza della dizione, che provoca la replica riuscitissima di Solmi. Il traduttore segue da vicino, con mobilissima variabilità di registri, le geometrie malinconiche di Machado, l'energia immaginativa di Alberti, poeta «civile» di Madrid assediata, le metafore gelide di Benn, nella cui sospensione ritmica si affaccia l'ombra del nulla (come non pensare, a proposito di Benn, alle riuscitissime versioni poetiche che ci darà Ferruccio Masini?), e ancora l'affollato paesaggio di Muir, nitido nella sua pensosa allegoria, il respiro nascosto delle cose affiorante d'improvviso sull'orlo del visibile che scandisce la lirica dispiegata di Auden. E poi Spender, Pound, MacLeish (con un verso che fa pensare a Caproni: «The more I have travelled the less I have departed» tradotto con «Più ho viaggiato, e meno sono partito»). La libertà di Solmi è tutta nelle variazioni della macchina retorica, ma talvolta anche nella sostituzione di inattesi equivalenti sia sul piano lessicale sia su quello dei toponimi (in Muir: «Or pushing cotton goods / in Wick or Ilfracombe» che diventa «o in giro a sbolognare cotonine / a Ragusa o a Casapusterlengo»).

La versatile adattabilità - tutt'altro che neutra - della lingua di Solmi ha incontrato la lingua di Queneau, un Queneau già distante dai surrealisti e alle prese con meravigliose - parodiche e acrobatiche - sinossi poetiche.

La Piccola cosmogonia portatile esce nel 1982 con una guida di Calvino che, calcando l'andamento ironico-didattico del testo di Queneau, illustra i passaggi scientifici e mitografici. La lingua di Solmi si piega con disinvoltata e intelligente aderenza a questa festa della lingua francese che porta, con effetti parodistici, i linguaggi delle scienze - geologia, chimica, fisica, zoologia - nel moderno portatile *De rerum natura*, allineando scoppiettii di metafore inedite, sequenze di giochi linguistici, contrasti di lingue gergali, improvvisi abbassamenti dell'eloquio. I sei canti del poema - dove l'uomo compare solo negli ultimi versi con la sua noiosa attitudine a parlare e conteggiare, parlare e conteggiare - sono trasferiti in endecasillabi italiani, con una prossimità assidua ai toni e alle volute retoriche e ai sistemi di metafora

dell'originale: solo qualche lieve spostamento, alla ricerca di risonanze letterarie della nostra tradizione da incorporare nella dissacrante buffoneria cosmogonica. Neologismi, onomotapee, abbreviazioni stridenti, aggregati lessicali, definizioni sono sostituiti da Solmi con equivalenti italiani di parodistica efficacia.

La scrittura di Queneau, del resto, ha rappresentato una provocazione accolta con divertita abilità dai nostri scrittori. Si pensi a due tra i libri più belli: *Zazie nel metro*, che Fortini traduce nel 1960 in una lingua mobilissima e viva (e Fortini era ben consapevole della difficoltà di rendere con un italiano «dal basso» i passaggi impastati di argot del modello); *I fiori blu*, che Calvino traduce nel 1967, con freschissima risoluzione del contrasto tra il parlato popolare e l'eloquio impaludato. E si pensi, per un esempio di traduzione aperta, cioè di collaborazione attiva col testo originale, a *Esercizi di stile*, che Umberto Eco traduce nel 1983. La dubitatio, l'ipotiposi, il pleonismo, il «mot-valise», il lipogramma, il calambour e tutte le altre figure che replicano la sequenza d'apertura vengono trasferiti in equivalenti italiani, con una motivata libertà di variazione e talvolta con un disinvolto ardimento, l'ardimento del traduttore che giocando allo stesso tavolo dell'autore prova ogni tanto a rilanciare (al lipogramma in E del testo originale si risponde con cinque lipogrammi, uno per ciascuna vocale). Al Queneau degli *Exercices* non si può che rispondere così, attivamente, entrando cioè nelle ragioni profonde della sua idea di letteratura e di scrittura.

Diego Valeri o la traduzione come discrezione e rigore

Per Diego Valeri le incursioni, frequenti, nelle regioni poetiche e narrative contigue - la letteratura francese e quella tedesca - sono stazioni del proprio itinerario. Che traduca *Le Rouge et le Noir* di Stendhal o *l'Après-midi d'un faune* di Mallarmé c'è in Valeri la stessa discrezione e precisione, lo stesso rigore e la stessa leggerezza che trascorrono nei versi in proprio. Con in più la consapevolezza di quanto periglioso sia l'attraversamento della lingua altrui quando la si voglia

sospingere verso la propria. Anche la prossimità e «consanguineità» tra la lingua francese e l'italiana «non agevola né semplifica il compito del traduttore», sostiene Valeri. Basta pensare, sul piano delle differenze, alla e muta francese: «Gli effetti che un poeta francese può cavare, specie in fine del verso, da questa estenuazione e smorzatura di suono non possono assolutamente essere riprodotti nella nostra lingua», leggiamo al margine del volume di traduzioni Lirici francesi, del 1960 (nuova edizione nel 1964; gemello del volume sui Lirici tedeschi del 1955). Per Valeri il territorio della intraducibilità annette intere esperienze poetiche: tra queste, la poesia tragica di Racine e la poesia musicale di Verlaine. Forse per questa convinzione le traduzioni poetiche di Diego Valeri privilegiano testi di esplicita consonanza: le due antologie della lirica tedesca e francese da una parte offrono una tastiera dove eseguire un repertorio familiare, dall'altra costituiscono una sorta di rappresentazione della fisionomia irrinunciabile di una letteratura. Il ricorso a forme metriche classiche, l'adesione alle strutture prosodiche degli originali, la esplicita tendenza isometrica e isomorfica danno alle traduzioni di Valeri una particolare «tournure» che attinge certo alla classicità ma sa piegarsi alle modulazioni altrui: e questo, cogliendo armoniosamente i riverberi di innologia cristiana profanizzata presenti in Rutebeuf e in Villon, o seguendo in Louise Labé il dispiegarsi di un'ascesi amorosa sopra partiture petrarchesche, o anche dando rilievo alla dolce sentenziosità del verso in Ronsard e al pieno orchestrale in conflitto meraviglioso con la dissonanza in Baudelaire, o infine trascrivendo con pudore l'onda di malinconica stravaganza in Verlaine. Analoga posizione - di misurata e classicheggiante aderenza, di nitida opera di dislocazione del tempo e delle strutture poetiche da una lingua all'altra - Valeri tiene nei confronti della poesia tedesca. Dove, per necessità, la libertà delle variazioni metriche è più ampia, trattandosi di ordini prosodici e metrici diversi. Riverberi della nostra tradizione poetica meno sperimentale e più composta si riflettono nella traduzione: un modo per accogliere l'ospite, per investirlo di domande senza travestirlo. L'officina di Valeri sembra tuttavia meglio attrezzata al trattamento del sonetto, anche di quello mallarmeano, e alla restituzione di forme chiuse, anche se di

difficile trasferimento: l'esempio di Voyelles di Rimbaud valga per tutto. Ma è in particolare il verso breve, il suo rimbalzo tra le rime inattese, che provoca in Valeri, in risposta, un esercizio in grado di tenere in equilibrio energia e grazia, eleganza e misura.

Caproni: l'arte del tradurre tra conoscenza e imitazione

Tradurre è edificare legami. Condividere un'avventura: quella che nella forma cerca non una rappresentazione dell'esistenza, ma un bagliore d'esistenza, non un modo d'essere della vita, ma una rivelazione di quel che la vita esclude o intorbida o imprigiona nell'oblio. Di fraternità costruite su questa comune avventura Giorgio Caproni ne ha sperimentate, e splendidamente, più d'una. Con Char, ad esempio. O con Céline. O con Genet. E, prima ancora, con Apollinaire, Frénaud, Lorca, Prévert, Machado, Cadou. Su distanze assai forti - circa l'idea stessa di poesia, circa il rapporto con il linguaggio, con il ritmo, con le forme del dire - il traduttore costruisce ponti. E fioriscono ospitalità discrete, dialoghi fitti. Non è la familiarità - di poetica, o di ideologia - il primo movimento di Caproni traduttore verso l'altro poeta da tradurre. Ma la differenza: una differenza tuttavia che in qualche modo già contiene una promessa di conoscenza. Non si tratta di trasformare la differenza in provvisoria prossimità, o lo straniero in familiare, ma si tratta di fare della differenza la sorgente di un dialogo, dello straniero l'altro polo di una relazione aperta, interrogativa. Un movimento, quello del tradurre, che ha lo stesso impulso, e gli stessi gradi, dello scrivere in proprio: «non ho mai fatto differenza, o posto gerarchie di nobiltà, tra il mio scrivere in proprio e quell'atto che, comunemente, vien chiamato il tradurre», scrive Caproni nelle sue Divagazioni sul tradurre. Il movimento verso il tradurre muove, secondo il poeta, dall'attrazione verso una condizione, quella in cui sia possibile «sentire, grazie a quel certo testo, un allargamento della propria esperienza e della propria coscienza, del proprio esistere o essere, più che del conoscere» (ancora nelle Divagazioni sul tradurre). Anche il

movimento che va verso l'imitazione ha la stessa consapevolezza: del resto molte traduzioni poetiche caproniane appartengono all'epoca del Congedo del viaggiatore cerimonioso (1960-64) e del Muro della terra (1964-75), cioè all'epoca del passaggio verso una poesia che unisce la chiarezza ironica e narrativa del canto con la metafisica che mostra il dolcissimo perdersi del senso. Se avvicinarsi il più possibile al cuore - ritmo, stile, visione dell'originale - è il primo obiettivo di Caproni traduttore, il secondo è riuscire a far risuonare, insieme, le due lingue «sì da far scaturire dal suono una serie di armonici diversi». Questa disposizione spiega l'esito straordinario della sua versione di Morte a credito di Céline e la ricchezza di registri metrici, di soluzioni formali, di tastiera tematica che contiene il progettato quaderno di traduzioni poetiche. Quaderno che, con la prefazione di Mengaldo e con la cura di Enrico Testa è stato poi ricostruito e edito nella collana bianca einaudiana (1998), operazione che andrebbe fatta, possibilmente con lo stesso rigore critico, per molti altri poeti contemporanei.

René Char, che occupa un posto importante nel Quaderno, era stato già con ampiezza proposto nel 1962, in un volume feltrinelliano che riproduceva l'autoantologia *Poèmes et prose choisis* di Gallimard (1957), ma comprendeva anche la traduzione integrale dei *Feuillets d'Hypnos* firmata da Sereni. Ad apertura Caproni, con grande discrezione poneva - leopardianamente - il termine imitazione come più appropriato all'atto del tradurre la poesia: «Dico imitazione perché mi rendo conto che una restituzione perfetta rimane sempre, quando si tratta di poesia traslata, una chimera, non fosse che per l'inevitabile usura che le parole, come le monete, subiscono attraverso il cambio». Sull'iniziale dichiarata distanza - quanto a concezione della poesia - nel corso della prefazione si depositano frammenti di crescente consonanza. In pochi passaggi prende forma un'immagine della poesia di Char che è già l'altra riva di un dialogo tra poeti: il «sentimento etico della parola», la percezione della «lucente bellezza della terra», l'energia di un «suscitatore di vita» che sa accogliere nei suoi incontri estremamente fragranti «fanciulle, contadini, fontane, fiumi, erbe, animali della terra e animali dell'aria o delle acque», infine la oscurità di una poesia dovuta a un

eccesso di luce. Rilievi di un traduttore che ha fatto del cammino nella poesia altrui un'occasione di esegesi e di confronto. E per questo può già cogliere quello che ai lettori di Char - anche dello Char degli anni settanta e ottanta - sarebbe apparso come il centro di un'abbagliante ricerca: il rapporto tra la parola e la *physis*, il senso della natura «animata» e «animante» (Eraclito e Rimbaud sono due sorgenti attive nel «pensiero poetante» di Char). È per la ricchezza di questi attraversamenti nella poesia altrui che Caproni trova, alla fine dell'esperienza di traduzione di Char, una parola che appartiene, anche se raramente pronunciata, all'esperienza interiore di ogni traduttore: gratitudine. Quanto alla resa nella nostra lingua di una poesia come quella di Char - scavata nella estrema possibilità del dire, abitata «divinamente» dalla metafora, con il senso forte di una lontananza tenuta sempre aperta - Caproni segue da presso, con limpida adesione, la teoretica e lucente ineloquenza del verso (del resto essa corrisponde al Caproni più interrogativo, affacciato sulla soglia del baudelairiano «néant vaste»).

Tornando al Quaderno, è dinanzi ad Apollinaire che il diapason di Caproni è forse più risonante e Mengaldo ha mostrato molto bene, nel corpo di un singolo testo, il gioco delle differenze tra la traduzione di Caproni e quella di Sereni, con conclusioni che vanno al di là dello stile dei traduttori e riguardano la natura della poesia stessa dei due: «Caproni adotta uno schema “regolare”, che teoricamente predispone alla legatura e alla costanza di respirazione, ma poi alterna legato e staccato; ed entro misure di battuta precostituite e uguali fraseggia non solo corto, ma vario e ansimante. Sereni fraseggia con più ampiezza, “legando” a oltranza e agglutinando, e assorbendo quindi in questa fluidità gli stacchi e i cambi di marcia ritmici. Come sempre in lui, la perplessità di partenza é sussunta nella certezza dell'intonazione, colorendola».

Il balzo tra amarezza e levità, il tragico che si fa clownesco, la tristezza che è funambolesca: non pochi sono i modi comuni ai due poeti. La libertà del traduttore è sempre per così dire una libertà in sintonia con il carattere della poesia (un solo esempio: nella quarta strofa di *C'est Lou qu'on la nommait* di Apollinaire, al verso «*Et monté sur mon grand cheval*» rimato

con il verso «Comme ces guerriers qu'Épinal» Caproni replica col verso «E in groppa al mio destriero op là» rimato col verso «Come i guerrieri che Epinal»). Alle osservazioni pertinenti del curatore del Quaderno caproniano Enrico Testa si può qui aggiungere qualche rilievo a proposito di due poeti. Traducendo un sonetto da *Les Contemplations* di Victor Hugo, il poeta italiano scompone e ricompone il testo francese con grande libertà, ma con una certa aria fine-ottocento nel fraseggio, tuttavia riassorbita subito nell'ultima strofa, la cui sintassi poetica é decisamente caproniana. Quanto a Baudelaire - di cui qui si danno tre esemplari di un lavoro che in tempi diversi e con soluzioni formali diverse ha riguardato tutte le *Fleurs du mal* - si possono cogliere le due differenti modalità di resa, e di interpretazione: la versione in prosa (*Les Petites vieilles*), che dà al testo un movimento certo più narrativo, ma con una lingua più intenta a rendere la proprietà lessicale e iconica delle singole parole; e la versione isometrica (*Le Voyage*, *Les Litanies de Satan*), dove l'alessandrino reso col doppio settenario e il rispetto della catena di rime (col ricorso solo di rado alle assonanze) mostrano come l'adesione più ravvicinata al modello formale baudelaire non debba necessariamente esser pagata con rinunce sul piano della modulazione linguistica propria, della personale ricerca stilistica. Né l'adesione metrica consegna Baudelaire a un'eloquenza da teatro raciniano allontanandola dalla sensibilità del nostro tempo. Certo, il caso Baudelaire potrebbe essere un filtro per studiare aspetti fondamentali della traduzione nel nostro Novecento, poiché molti poeti si sono accostati, anche se per assaggi parziali, alle *Fleurs du mal*, libro «atroce» che trascorre, splendidamente insidioso e seduttivo, in tutta la poesia del Novecento. La traduzione di Caproni la si può collocare in una posizione intermedia - e per questo elegante nella sua asciutta dizione - tra quella di Bufalino, piegata verso il piano orchestrale (prossima a quel certo wagnerismo baudelaire, come è prossima nei confronti della struttura metrica) e quella di Raboni, che, tornando sui poèmes delle *Fleurs* in tempi diversi, e modulando l'alessandrino tra il doppio settenario e l'endecasillabo o muovendosi con leggerezza nel verso breve, ha dato di Baudelaire una versione tutta interna alla sensibilità

linguistica, ritmica, iconica della nostra poesia e certamente interna alla stessa dizione, piana e musicalmente interrogativa, di Raboni poeta.

Sereni: frugalità e discrezione nell'arte musicale del tradurre

Ad apertura del Musicante di Saint-Merry - il quaderno di traduzioni intitolato a un poème di Apollinaire e pubblicato nel 1981 - Sereni racconta che la sua prima traduzione in versi fu una poesia di Poe, The Conqueror Worm, inserita anche nel racconto Ligeia: un compagno di prigionia gli passò il testo, già trascritto in una versione letterale, pregandolo di metterlo in versi italiani. Il ricordo segnala un'attitudine propria di Sereni: osservare la parola - anche la parola che chiede d'esser tradotta - nel suo legame con l'esistenza, con l'«occasione» (in questo caso il profilo del compagno di prigionia si disegna accanto al profilo di quello stesso Poe che fu per Baudelaire ombra protettiva e assiduo spirituale interlocutore). Queste presenze permangono, trasmutate, nella lingua poetica. «Traducendo - scrive Sereni - non tanto ci si appropria, non tanto si fa proprio il testo altrui, quanto invece è l'altrui testo ad assorbire una zona fin lì incerta della nostra sensibilità e a illuminarla - e si impara di più da chi non ci assomiglia, come anche Pavese ci aveva fatto intendere». Tuttavia, nel caso delle traduzioni da Apollinaire, questa osservazione dovrebbe estendersi fino a comprendere l'altro movimento, quello che dal traduttore va verso il poeta tradotto. In questo caso la scelta muove da una consonanza in certo senso melodica e da un comune senso della visione: un affacciarsi di cose umane, e di emozioni, che mentre salgono verso l'elegia, vengono in certo senso rallentate, sottoposte a uno sfocato e malinconico deperimento esteriore, e tuttavia salvate, per così dire, nel verso, nella sua musica. Il poeta e il traduttore convergono verso l'ascolto di un pathos che prima di frantumarsi si fa doloroso coro di voci. Per questo, proprio il poème bellissimo di Apollinaire, Le Musicien de Saint-Merry, può dare il titolo alla raccolta di traduzioni poetiche di Sereni. Il musicante, figura clownesca e metafisica, il suo flauto, le strade parigine che si dipartono dagli angoli

della rue Saint Martin, il corteo di donne, la musicale improvvisa processione, la finale sparizione: tutto questo è la poesia stessa, la sua energia evocativa, il suo patto con l'illusione e con il vanire. La traduzione di Sereni segue splendidamente questa animatissima allegoresi, accompagna questa ascensione delle vite individuali, dei nomi, dei volti, verso una musica che, col sorriso della disperazione sulle labbra, via via si spegne. «La sua musica divenne lontanando languida», traduce Sereni, dissipando in un gerundio leopardiano l'azione («lontanando morire a poco a poco»).

Tralasciando le traduzioni in prosa (Julien Green e il Valéry di Eupalinos e di L'Âme et la danse), ognuna delle traduzioni poetiche é per Sereni davvero occasione di un confronto, più che di un esercizio letterario. Traducendo dall'antologia *Orphée noir*, da Pound, da Williams, da Frénaud, da Camus (un breve poème-en-prose), da Corneille (*L'Illusion comique*) e, soprattutto, da Char, Sereni sceglie, per ogni esperienza, l'onda più appropriata per l'ascolto e il movimento meno dispersivo perché l'altra lingua possa trovare nella propria lingua un tono e un ritmo corrispondenti. In questo trasferimento é l'esperienza del poeta Sereni che agisce nel definire suoni e ritmi e forme: ecco così messa in campo una frugalità del dire, una tendenza all'atonale e all'attenuazione cromatica, un'irripetibile convergenza della colloquialità narrativa e dell'impulso elegiaco, un reciproco specchiarsi della prosa e della poesia, una mimesi del parlato che d'improvviso si lascia ferire da verticali incisi melodici. Tutto questo agisce fortemente sul processo di mutazione che il tradurre comporta.

Ma è con la poesia di Char il più ardimentoso e sorvegliato raffronto di Sereni (e andrebbero studiate, proprio in relazione al grande poeta francese, le differenze tra Sereni e Caproni nel tradurre: cosa che Mengaldo ha fatto nel caso di Apollinaire). *Feuillets d'Hypnos*, il meraviglioso diario poetico del capitano Alexandre (nome di battaglia di Char nel maquis) va verso Sereni con una già definita prossimità: quando Caproni nel 1962 cura l'antologia feltrinelliana di Char e inserisce la traduzione di *Feuillets d'Hypnos*, Sereni poeta è già pronto a cogliere il vento impetuoso e dolce che trascorre nelle parole del poeta francese, l'energia fisica e fantasticante della sua poesia-azione. Una lingua di metafore e di emozioni in cui non

è appannata la forza aspra e sanguinante dell'evento da cui muove: la clandestinità, la Resistenza. «Nel suo insieme antielegiaca - scriverà Sereni nella Prefazione alla successiva edizione einaudiana dei Fogli d'Ipno (1968) - antinarrativa, antidiscorsiva la poesia di Char è poesia d'illuminazione, ellittica, oracolare. Ha le radici nell'istante e nel fenomenico e dunque -contro ogni apparenza - nel quotidiano. Ma non è, in alcun modo, poesia del quotidiano nella misura in cui rifiuta di essere gestione poetica della quotidianità». Del resto, sull'altro fronte, un indizio della consonanza tra i due poeti lo si poteva già leggere nelle parole di Char, ad apertura dei Feuillet: «Queste note non debbono niente all'amore di sé, niente alla notizia, alla massima o al romanzo. Anche un fuoco di erbe secche avrebbe potuto far loro da editore. La vista del sangue martoriato ne ha fatto perdere il filo una volta, ha ridotto a zero la loro importanza». Quella che può sembrare una distanza di teoresi e di poetica tra Char e due poeti come Sereni e Caproni, suoi traduttori, mostra, se osservata da vicino, la fitta tessitura di risposdenze, e di adesioni. Sembra, per questo, discutibile il parere di Fortini secondo il quale Char è «il sublime che Sereni non si sarebbe perdonato in proprio». Ma Sereni conosceva certo quanto irriducibile a una ermetica o orfica categoria di «sublime» fosse la ricchissima ricerca di pensiero e di poesia del poeta francese. Nel 1974 Sereni raccoglie in Ritorno Sopramonte altre traduzioni di Char: da L'Âge cassant, da Le Nu perdu, da La Nuit talismanique, da Aromates chasseurs. Testi folgoranti per bellezza formale e intensità teoretica (non a caso, oltre a Heidegger, molti, da Blanchot a Jabès, hanno dialogato in profondità con Char). Le traduzioni di Sereni introducono spostamenti minimi, levigature, appianamenti. E tuttavia l'attenuazione della solennità non disperde, anzi forse esalta, l'andamento meditativo e la pronuncia piena. Il risultato può essere una sorta di riduzione del grado sapienziale, a vantaggio di una più discorsiva fisica poetica, ma questo dissolvimento permette al lettore della traduzione di accostare Char senza avvertire, nella prosodia e nelle volute retoriche, lo scarto con la tradizione novecentesca italiana. Anche la trascrizione di alcuni poèmes-en-prose del poeta francese in sequenze di versi italiani - soluzione non infrequente in Sereni - non è tanto un intervento

normalizzante, quanto una rivelazione della metrica implicita nel testo originale, una sorta di esplicitazione della struttura prosodica. Inoltre alcune soluzioni interne a questi spostamenti sovrappongono una grazia che compensa la dissipazione della compatta e lucente prosa di Char. In *Tracciato sul baratro* (*Tracé sur le gouffre*) cinque versi italiani accolgono il frammento di Char: nel testo italiano il pronome è dislocato alla terza persona («Ho usato una parvenza versificatoria - spiegherà Sereni - e per suggerimento di Char ho sostituito al vous la terza persona»: il suggerimento del poeta francese ha a che fare con il racconto dell'occasione che ha dato origine al testo poetico). Nello stesso testo «*Fleur vallonée d'un secret continu*» diventa un endecasillabo ipermetro, con inversione finale e con una trasposizione alta di quel «continuu»: «*Fiore ondulato d'un insonne segreto*». Da questi piccoli slittamenti si può andare verso i luoghi di più dichiarata presenza delle tracce lasciate dall'incontro del traduttore Sereni con la poesia di Char - le otto poesie raccolte in *Stella variabile* sotto il titolo *Traducevo Char* ne sono come il sigillo - e allora le implicazioni e i riflessi si mostrano più nitidamente a chi si curvi sulla microfisica dei testi (come ha fatto in un breve e fine saggio Laura Barile e come ha fatto, in un'indagine estesa dal rapporto con Char a quello con Apollinaire, Luisa Previtera) e a chi osservi gli interni di un'amicizia nata e alimentata dalla traduzione (cosa resa ora possibile dal prezioso lavoro di Elisa Donzelli tessuto sulla corrispondenza epistolare tra i due poeti, finora ignorata).

Luzi traduttore: «variatio» e profondamento della lingua

Nell'opera in versi di Luzi - nelle sue diverse stazioni, dove, di volta in volta, l'elegia sfuma in drammaturgia, il fuoco del domandare si inarca tra il turbamento e la letizia, tra il religioso canto naturale e la lingua fisica, empedoclea, tra il tragico e il musicale - quale presenza e influenza ha l'esperienza del tradurre? Nella Premessa o confidenza che apre il quaderno di traduzioni *La cordigliera delle Ande* (1983) Luzi, riferendosi al suo lavoro di traduttore, dice: «è stato rarissimo o assente il motivo strategico della funzionalità rispetto al mio lavoro personale di poesia». E tuttavia non nega interferenze, coincidenze, formativi passaggi. Una linea di ricerca su Luzi traduttore potrebbe delimitare, soprattutto tra *Avvento notturno* (1940) e *Primizie del deserto* (1952), una prima stagione in cui il tradurre è solidale con la ricerca poetica, sua fonte e riverbero. E potrebbe individuare una seconda stagione - successiva alla raccolta *Nel magma* (1963) - nella quale è forte il legame tra l'esperienza del tradurre e l'apertura in certo senso drammaturgica della poesia in proprio. In questa seconda stagione l'intensificarsi dell'ascolto di sé, dell'esistenza - delle sue ombre, dei suoi miraggi - e del tempo, che è assillo e vanitas, si svolge in forme dialogiche o monologanti e in movimenti metrico-ritmici che si dispiegano nel largo musicale. Da qui il poeta muove verso la traduzione dello shakespeariano *Riccardo II* (1966). Ma già qualche anno prima, con *l'Andromaque*, Luzi aveva attraversato le difficili questioni - di verso e di stile - che pone il teatro raciniano a chi ne intraprenda la trascrizione in altra lingua.

La traduzione, insieme alla prosa saggistica e alla scrittura teatrale, è momento non parallelo ma interno all'opera in versi di Luzi: trama della stessa meditazione poetica. Per Luzi - e per altri della sua generazione, come Bigongiari, Macrì, Landolfi - il tradurre fu un passaggio necessario per affrontare i grandi quesiti della lingua, del ritmo, del metro, della prosodia. Il tradurre non fu un esercizio, ma una parte essenziale e fondativa dello stesso scrivere.

Riflettendo sul tradurre, a partire dalla propria esperienza, Luzi riconosce l'empiria come il solo criterio di guida: possono

variare, di volta in volta, le posizioni del traduttore: accoglimento del testo originale attraverso il calco, oppure dialogo e scambio tra autore e traduttore, o ancora prevaricazione dell'autore secondo «sul ricco e indifeso tessuto offerto dal primo». Questa variabilità sottrae l'atto del tradurre a ogni statuto predefinito. Mobilità del punto di osservazione, dunque, ritrosia a raccogliere in una formula il ventaglio di un'esperienza: «Tra autonomia e fedeltà ci sono spostamenti di forza e di potere da l'uno all'altro scrittore. Alla fine, a operazione felicemente conclusa, non si saprà mai qual è stata la vittima e quale il carnefice. Questo sottile duello si svolge tutto in segreto al cospetto di pochi principi che, evidentemente, solo una delle parti riconosce e la cui osservanza è rimessa alla sua sola lealtà» (Premessa o confidenza). Se nella traduzione della poesia lirica il margine dell'arbitrio é grande, nella traduzione teatrale la presenza di un testimone - il palcoscenico - è pietra di paragone, sanzione, produttivo limite: «La parola "azione", che é del dramma, si rivela solo nell'attualità del dramma stesso, quando é sulla scena» (Riflessioni sulla traduzione).

Nella traduzione poetica, come nella poesia in proprio, il lavoro di Luzi muove da una misura codificata (che sia il sonetto, con le sue diverse figure, o altra struttura) verso una variatio incessante che ha per scopo non la libera dissoluzione della forma metrica, ma una sua dilatazione musicale, su una sorta di partitura che ingloba silenzi, sospensioni, frammentazioni. Rendendo il sonetto di Ronsard (da *Les Amours*), il doppio settenario accoglie, nel silenzio della cesura, l'alessandrino, con la sua diction circonflexe, la separazione cioè tra emistichio ascendente ed emistichio discendente, in un calco della rima incrociata e iterata delle due quartine. Rendendo invece il sonetto di Louise Labé (alla cui traduzione il poeta ricorda d'essere stato sospinto da Cristina Campo), l'endecasillabo italiano appare ancora più appropriato, specchio naturale della fedeltà petrarchesca - formale e interiore - che traspira nel testo originale. Se la forma è chiusa, la lingua poetica del traduttore ha venature che fanno intravedere un Petrarca già dissolto in Leopardi. Si vedano gli ultimi versi del Sonetto XIV: «Mais quand mes yeux ie sentiray tarir, / ma voix cassée, et ma main impuissante, //

et mon esprit en ce mortel seiour / ne pouuant plus montrer
signe d'amante: / priray la Mort noircir mon plus cler iour». Che è reso così: «Ma quando gli occhi senta inaridire, / la voce rotta, la mano domata, // nel cuore in questo effimero soggiorno / non dar più segni la passione usata, / morte annerisca il mio più chiaro giorno». Esercizi in cui la memoria, anche virtuosa, del madrigale e del sonetto della tradizione petrarchesca detta la modulazione della materia e del tono. Seguono i versi di Sainte-Beuve (da quel Joseph Delorme col quale anche le *Fleurs du mal* sono in dialogo), versi resi con simmetria non ritmica ma strofica, come del resto il timbro narrativo dell'originale richiedeva. La versione del sonetto baudelairiano *La Vie antérieure* è un esempio - rarissimo, e per questo da porre a modello - di come traduzione e imitazione possano qualche volta meravigliosamente fondersi, e l'adesione all'originale possa non essere contraddetta dalla libertà poetica del traduttore. L'alessandrino qui è contratto nell'endecasillabo (del resto l'uno e l'altro sono centrali nelle rispettive tradizioni poetiche, e hanno il valore dell'antico esametro: «l'alexandrin, notre hexamètre», dice Mallarmé in *Crise de vers*). Ma non di contrazione bisognerebbe parlare nel trattamento che ne fa Luzi, quanto piuttosto di naturale rispecchiamento, di limpida complicità, persino di un più assorto e musicale profondamento della lingua.

È lo stesso svolgimento della poesia di Luzi, da Su fondamenti invisibili in poi, che rende a un certo punto maturo un confronto da tanto rinviato con Mallarmé, oggetto di giovanili studi, la cui «lingua al di sopra di tutte le lingue» pareva al giovane interprete anche al di sopra di ogni possibile traduzione. È dunque l'esito di un lungo silenzioso affrontamento la versione luziana di *poèmes mallarmeani* tratti da *Plusieurs sonnets* e da *Autres poèmes*. Se dinanzi ai testi di Rimbaud, di Valéry e persino di Michaux, Luzi tiene una posizione di elegante e discreta prossimità - prossimità alle forme e all'onda di suoni e di ritmi e di immagini - dinanzi al sonetto di Mallarmé, inattaccabile forza della lingua poetica, il confronto segue un movimento che di per sé è anch'esso mallarmeano: scioglie il verso, lo dissipa nella pagina, lo dispiega al vento di una tersa e rigorosa salmodia (è come inseguire tra i versi l'ombra dell'estremo Mallarmé, come

tradurre Mallarmé attraverso l'ultimo Mallarmé). Se il senso, sciogliendosi dai nodi in cui era involto, trova un altro respiro, il suono é affidato a un'onda lenta, qualche volta franta. E tuttavia, in questo assalto c'è una fedeltà: fedeltà alla ragione poetica mallarmeana, che nell'astrazione porta il musicale, nell'assenza fa fiorire un più fragrante fiore. Ma c'è anche, qui, l'accoglimento di un poeta a lungo inseguito o intravisto dal poeta italiano tra le balze ondulate della propria poesia. (Ma, a proposito del tradurre Mallarmé, è anche possibile disporsi egualmente nel cuore della sua «trasposition», puntando su un'adesione filologica e, per così dire, di semplice teoresi critica: è la versione condotta da Stefano Agosti di uno dei sonetti tradotti anche da Luzi, *Le Vierge, le vivace et le bel aujourd'hui*, ad apertura di una serrata esegesi del testo poetico).

Quanto alle traduzioni da Racine, Luzi libera l'alessandrino dal suo eloquente e gridato rintocco, lo riporta in una dizione piana, dalla misura variabile, con accentuazione della dialogicità dei personaggi e con una lingua mobile quanto a toni ed estensione lessicale.

Altre traduzioni, da Supervielle, da Cadou, da Frénaud (*Il n'y a pas de paradis*: un confronto con la versione di Caproni dello stesso testo lo ha condotto Mengaldo), da Guillén (presenza amicale e assidua presso molti poeti italiani) completano il quaderno, o meglio il libro poetico, di Luzi.

Fortini traduttore: teoria, interpretazione e forma

Nella storia novecentesca della traduzione la posizione di Fortini («posizione» è parola appunto fortiniana: *Questo muro*) ha una fisionomia molto nitida, a definire la quale diversi elementi concorrono. Anzitutto, un lavoro assiduo e sorvegliatissimo che annette via via al corpo della lingua italiana una poesia in gran parte ancora estranea alle corde dei nostri poeti-traduttori (da Brecht ad Artaud, da Queneau a Enzensberger). Poi, la parallela costruzione di una trama critica che, accompagnando la pratica del traduttore, definisce paragrafi per una teoria del tradurre. Infine, una forte

contiguità, e persino contaminazione, tra la ricerca poetica in proprio e il colloquio fattivo con i poeti tradotti (i d'après, le imitazioni, le scritture poetiche al margine, disseminate nel corpus poetico, lo testimoniano: da Eluard, da Goethe, da Brecht, nella raccolta *Poesia ed errore*, da un verso di Corneille in *Questo muro*, e, soprattutto *Traducendo Brecht* - testo essenziale alla comprensione di tutto il lavoro fortiniano - in *Una volta per sempre*, seguito da *Traducendo Milton*, in *Paesaggio con serpente*. . .).

C'è subito da dire che la traduzione della prosa (da Proust, da Simone Weil, da Queneau. . .) non ha avuto coimplicazioni meno decisive con la scrittura critica, teorica e politica di Fortini di quante non ne abbia avuto la traduzione della poesia. Alla quale il traduttore si dispone con un'attrezzatura tra le più complesse: una consapevolezza delle forme metrico-ritmiche, un'attiva e sorprendente memoria poetica, alimentata nell'esercizio dialogico, nell'insegnamento, nell'incontro con gli amici, una schermaglia assidua contro la tentazione lirica ed evocativa, una precauzione costante contro ogni sconfinamento verso le regioni del sublime o dell'indefinito o dell'inesplicabile, e infine una mai dismessa attenzione allo svolgimento politico dell'allegoresi e del sistema di metafore. Tutto questo ha contribuito a dare alle versioni di Fortini una particolare coloritura, o meglio una sorta di ombrosa e severa velatura, il cui impasto cromatico conosce i contrasti di luce e ombra, la densità dell'opaco, il violetto attenuato. A questo si aggiunge un dominio dell'improvviso, della fuga, del numinoso, un privilegiamento della misura e dell'ordo sermonis anche e soprattutto nel cuore dell'estremo e del parossismo linguistico. È questa velatura che rende davvero prossime la traduzione e la poesia di Fortini. La scelta dei testi poetici da tradurre e i modi stessi della traduzione spesso hanno lo stesso orientamento che è visibile nel timbro proprio della poesia: un'elegia frenata, oppure un acuminato contrasto tra la luce del paesaggio e la severità del teatro interiore, tra il piacere della forma e la frugalità di una morale che dubita della parola.

Il poeta avvertì presto la necessità di transitare per camminamenti diversi da quelli che erano consueti alla sua generazione. Questo bisogno di diversione - che a un certo

punto assunse il carattere di un distanziamento dalle stesse sue radici familiari e religiose -riguardò anche le scelte relative al compito del traduttore. Il distacco, come ogni distacco, impedì al critico, più che al poeta, di riconoscere quel che del cosiddetto ermetismo fiorentino - dell'operoso fervore nel campo della traduzione tra gli anni trenta e quaranta - in lui stesso, sotterraneo, continuava ad agire, quanto a modi, a tecniche e a riconosciute presenze dialogiche (Petrarca, Leopardi, ma anche Baudelaire, Rimbaud e una certa area non dottrinarina del surrealismo). Leggendo l'introduzione di Fortini all'edizione einaudiana del Rilke di Giaime Pintor appaiono chiare le ragioni polemiche di questa distanza, ma è anche chiara l'anamorfose che le muove: sostanziale difesa dal «poetico», cioè da quel linguaggio di «sostenuto decoro» tendente alla «atemporalità» che s'era venuto formando, secondo Fortini, «via Cardarelli-Ungaretti-Quasimodo» e che agiva nelle traduzioni poetiche. E tuttavia non poteva sfuggire a Fortini il grado di contaminazione e innovazione che comportava l'apertura - non solo europea - di Traverso o Poggioni, di Landolfi o Luzi, di Bigongiari o Macri.

La libertà di Fortini nel tradurre coincide con la ricerca di corrispondenze e simmetrie su piani diversi da quelli di superficie, o metrico-ritmici: è dunque una libertà che, nell'apparente dissimmetria dalla forma dell'originale, ricomponne di quella forma il massimo, per così dire, di densità espressiva e simbolica. Traduzione come esercizio comparativo, come ricerca analogica: più simile, in certo senso, alla lettura critica che al calco («Un sonetto di alessandrini francesi o tedeschi, ove reso in alessandrini italiani avrà un significante metrico tanto più asimmetrico in profondità quanto più analogo in superficie»). È dunque su un sistema di «compensi» e di «supplenze» che si procede nel trasferire un testo da una all'altra lingua: «un aumento, ad esempio, della densità di assonanze, allitterazioni, omofonie, compensa la caduta delle rime; quello delle figure di discorso tende ad accrescere la densità del testo e quindi a diminuire la dimensione della immediatezza comunicativa, a combattere la quota della parafrasi e a restituire, nel testo di arrivo, lo statuto di separatezza e di "letterarietà" che è posseduto dal testo di partenza» (Dei «compensi» nelle versioni di poesia).

Contemporanei o posteriori che siano alle traduzioni, i margini riflessivi di Fortini mostrano di quale variegata e consapevole strumentazione e di quali elementi tecnico-formali ed esegetici è fornito il «campo di precomprensione» (per usare l'espressione ermeneutica) dal quale il traduttore muove verso il testo straniero.

Davanti a un dipinto di Poussin Fortini cerca il senso di «certi allori virgiliani disseccati tra le eriche», il senso della residua presenza, sotto cieli solenni, immobili, minacciosi, di una bucolica disfatta (di Poussin sarà la miniatura d'incipit che motiva Paesaggio con serpente). Allo stesso modo, dinanzi ai versi di Milton egli si chiede il senso di una forma che trionfa salendo e discendendo per toni e passioni, di una forma che si insublima e s'avvalla. Non solo Poussin, anche Tasso è punto prospettico per osservare bene Milton: «dai madrigali delle Rime. . .». Dicendo della sua versione del miltoniano Lycidas Fortini unisce le osservazioni d'ordine metrico o semantico con l'esegesi del testo. Sono così chiarite le ragioni della scelta di un testo, e il chiarimento si affaccia sugli interni del pensiero stesso di Fortini: «Quel che nel Lycidas mi ha determinato a correre l'avventura della versione é stata la possibilità di portare all'estremo la finzione dell'ordine e della costruzione nel momento medesimo in cui ne appaiono evidenti la insensatezza e la fine. Una situazione mentale e forse storica, la sua, che ha qualche similitudine con la nostra; quando una tensione intollerabile e un processo di distruzione scatenano, piuttosto che una speranza, una energia di attesa». È questo un esempio dell'attiva contaminazione tra esercizio formale ed esegesi del testo (esegesi nel senso primo e storico del termine: esplorazione del senso in rapporto alla propria esistenza e condizione). Quanto alla versione del testo miltoniano, essa ha per filtro e paragone la lingua poetica del tardo classicismo italiano (il *Paradise Lost* fu tradotto da Lazzaro Papi nel 1851) e segue una dizione che lambisce il solenne, ritraendosi, e distendendosi poi nella chiusa, che è di una sorvegliatissima scenica bellezza: il trascorrere dell'endecasillabo (più frequente di settima) nel settenario, del doppio settenario nel verso lungo (di tre o quattro membri), modula, nella monody tragica, l'alternanza di pathos e di ekphrasis, di compianto e meditazione.

L'approdo a questa balza di ardente disarmonia viene dopo un lungo cammino, di cui Eluard, Goethe e Brecht sono i grandi passaggi.

Una doppia tensione anima il rapporto di Fortini con Eluard. Da una parte l'impulso ad attraversare, nella microfisica del verso, un'esperienza dalla cui seduzione lirica in ogni istante il poeta che è nel traduttore vuole difendersi, opponendole un altro orizzonte di poetica («La poetica di Eluard non è la nostra», si dichiara ad apertura del saggio introduttivo all'edizione del '54). Dall'altra la persuasione che le consumate distanze di Eluard dal surrealismo e, prima ancora, dall'ascesi mallarmeana e dalla figura del «voyant» rimbaudiano, avessero dato una personale sofferta replica al motto di Lautréamont «La poésie doit avoir pour but la vérité pratique» (titolo, peraltro, di uno dei Poèmes politiques eluardiani), una replica (o un azzardo?) che tenta di accogliere nello stesso ritmo il sogno di una mutazione politica e l'incantata immobilità dell'elegia, il «bonheur» della lingua e il dolore del mondo.

Le traduzioni di Fortini (dal 47 al '54) seguono - l'orecchio alle risonanze della nostra poesia novecentesca - il ritmo in levare e il tono alto, la percussività e il piacere dell'iterazione che danno un timbro particolare alla poesia di Eluard. E non pochi sono i riverberi, su questi piani, che dal poeta francese trascorrono nel poeta italiano, in particolare in Foglio di via (su questo c'è un accurato studio di Anna Manfredi: Fortini traduttore di Eluard).

Anche per Goethe, per il primo e secondo Faust, Fortini accerchia la propria traduzione con un saggio: la sorveglianza assidua del traduttore sulla propria pratica mostra quale contiguità e correlazione Fortini vedesse tra l'atto del tradurre e l'atto dell'interpretare. A lui certamente non può applicarsi il pensiero leopardiano secondo cui parla molto della traduzione «chi traduce men bene». Di Goethe Fortini segue, con decisa e per così dire nobile adesione, il verso denso, interrogativo, opaco, mobilissimo, in una resa tersa dell'onda romanzesca, tragico-ironica.

Anche sul Brecht di Fortini (e sui rapporti con le forme e la parabola stessa di un'avventura poetica, da Foglio di via fino a Composita solvantur), occorrerebbe indicare scambi,

intersezioni esegetiche e fantastiche, imprevisti e imitazioni. Tanto prossimo è non solo il timbro - il «martellato», il sentenzioso, il gusto dell'apologo, la forma epigrammatica, lo staccato, l'attrito tra l'elegiaco e il ruvido, la tensione affermativa, il gioco dialettico, il piacere dell'antifrase ecc. - ma anche la scommessa su una poesia che deve essere consapevole difesa dalle immagini di dolcezza, evocate e subito esorcizzate, intraviste e frenate. La fedeltà di Fortini a questa frantumata seduzione del naturale permane fino alle ultime composizioni (si vedano le variazioni sul tema classico della rosa).

Nel quaderno di traduzioni *Il ladro di ciliegie* Fortini (la proposta della collana einaudiana dedicata a poeti traduttori fu sua) raccoglie testi poetici d'affezione o testi-prova (due ardenti Rimbaud, sapienti giochi linguistici su testi di Max Jacob e di Queneau). Ma è sulle traduzioni da Baudelaire che conviene volgere l'attenzione. Dalle *Fleurs* Fortini traduce tre testi: il XXXIX (*Je te donne ce vers. . .*) da *Spleen et idéal* e due dai *Tableaux parisiens* (*Le Crépuscule du soir*, *Le Crépuscule du matin*). Il primo testo, che è un sonetto in alessandrini, perde la sua forma di sonetto, dissolto com'è nel gioco tra doppi settenari ed endecasillabi ma nello stesso tempo raccolto in un'onda che si frange solo una volta, per riformarsi e inarcarsi subito con una spezzatura tra strofa e strofa (un Baudelaire quasi parnassiano). Gli altri due testi, metropolitani, accentuano il tono narrativo, variano le misure del verso, rispondono all'originale con una lingua essenziale, descrittiva, priva di ogni eloquenza, affidata a scansioni che la difendono dal largo musicale. Sullo sfondo della Parigi baudelairiana traspare un'altra città, con i suoi colori, le sue brume, la sua luce, la sua onda di dolore e lavoro, le sue stanche passioni: è la metropoli del nostro tempo. Tradurre è anche sorprendere in un'immagine un'altra, più propria, e forse più dolorosa, immagine.

Giudici o l'esperienza corporea e ritmica dell'altra lingua

La traduzione sta nell'opera in versi di Giudici come la miniatura nel codice medievale: presenza che «enlume»,

commentario visivo.

Ha una funzione simile a quella della memoria letteraria e della conversazione con gli altri poeti: sinopie su cui trasvola l'ironia sommessata, confidenziale, del poeta. Quel che è ritmo e anima della poesia di Giudici, e cioè l'intesa tra la parodia e la recitazione, tra l'amore della lingua e l'avventura metrico-formale, tra la rappresentazione del quotidiano e le iridescenze della rima, insomma quella quasi miracolosa congiunzione - in musicale letizia - delle forme mutevoli e amare del vivere con l'efflorescenza delle forme poetiche ha a che fare sia col dialogo costante del poeta con la tradizione poetica sia con l'esperienza mai dismessa della traduzione. Nel cammino che va da Autobiologia a Lume dei tuoi misteri, da Salutz a Eresie della sera, per ricordare solo alcune stazioni poetiche, la traduzione è, allo stesso tempo, intermezzo e passaggio necessario.

«Per passione o su commissione»: nell'un caso e nell'altro Giudici riporta l'esperienza del tradurre dentro la tonalità dei suoi registri, dentro le ragioni stesse della sua ricerca. Familiarizzare lo straniero, senza ch'egli perda la sua lontananza. Ma, in questo difficile equilibrio, la natura dell'altro poeta è confrontata con il fantasmatico e umbratile cammino di colui che traduce. «Curioso destino - scrive Giudici introducendo il primo quaderno di traduzioni dal titolo Addio, proibito piangere - com'è fatto questo libro, ossequiosamente ordinato sulla cronologia: comincia con un metafisico ("il tipo di poeta che, per pura suggestione dell'epiteto, mi sarebbe piaciuto essere allora") e chiude con un romantico ("il tipo di poeta che, a questo punto senza più suggestione, rimpiangerò di non poter diventare")». John Donne e Coleridge rappresentano di fatto due rive del meditare di Giudici, due modi della stessa visione: la dolce astrazione del «pensiero dominante», ascetico e corporale allo stesso tempo, e l'avventura del vivere - con i suoi naufragi - che si affida al racconto, anzi alla rima. È a partire dalla percezione dell'estraneità, della distanza, del lontano, che si traduce: ma la stessa propria lingua, in quanto lingua poetica, è straniera, «lingua straniera in grado ulteriore (o lingua strana, tout court)». Sulla soglia di questa doppia Fremde (das Fremde, la condizione di chi è straniero, il nostro termine estraneità

dicendo di meno), l'esperienza di Giudici traduttore è, quasi sempre, un viaggio verso regioni il cui profilo si mostra anzitutto con i colori e i suoni della lingua, della lingua come materia vivente, vera geografia dell'anima: «Praga non fu un accidente dei miei tanti e troppi e alienati viaggi: fu un luogo della vita, fu in primis una lingua di pietra nera, cieca, impenetrabile». In questo fruttuoso vagabondaggio la ricerca dell'equivalenza prosodica spinge verso soluzioni non meccaniche, verso risposdenze non di superficie. Traducendo, ad esempio, Frost, Giudici annota: «mi capitò di liberarmi dalla (non saprei dire altrimenti) maledizione di quell'endecasillabo sardina-sott'olio (ossia automatizzato, prevedibile) in cui a prima vista si penserebbe di rendere il blank verse». Come, traducendo l'Onieghin di Puskin la risposdenza alla tetrapodia giambica, verso classico della poesia russa, viene cercata non nell'endecasillabo ma nel novenario italiano con i suoi tre accenti forti, e tuttavia aperto a una interna mobilissima flessibilità, guidata dal ritmo stesso della dizione e della narrazione, una flessibilità che può toccare sia l'endecasillabo sia il settenario. La corrispondenza, o equivalenza, che Giudici cerca nel tradurre è raggiunta attraverso una serie di infrazioni, di modificazioni: è un modo per dialogare, sul piano formale e esegetico, con il poeta da cui si traduce. Così dice Folena, in una bella prefazione all'Onieghin di Giudici: «Poeta sensibile alle dissonanze e irregolarità vitali, Giudici ha marcato la sottomissione al sistema metrico-prosodico originale con una serie di infrazioni: la rinuncia all'alternanza di rime piane e tronche, la copiosa immissione dell'assonanza accanto alla rima, soprattutto l'anosillabismo per cui il novenario pare costituirsi ritmicamente attraverso un continuo tiro d'aggiustamento, una rosa di approssimazioni o di contrasti, di tempi rubati e dilatati di sprung rhythm». La traduzione di Puskin - di «quel Dante contemporaneo di Leopardi», come ebbe a dire Contini - è tutta interna alla poetica di Giudici: per la consonanza profonda con il narrare in versi del grande poeta russo, per la inconciliata malinconia mista a scaglie lucenti di ironia che circola nelle stanze poetico-romanzesche, per la sapiente mescolanza di leggerezza e disincanto, di romantica velatura e sapore aspro della vita, del baudelairiano «vin de la vie».

Nelle diverse anime del traduttore - i suoi «esercizi», muovendo da Ignazio di Loyola si sono via via dislocati su altri testi di lingue romanze, anglosassoni e slave - ricorrono alcune costanti: un movimento verso la dizione limpida, che sa adagiarsi nel largo dell'allegoria volgendo Crane, sostare nel sospeso nitore del verso e nella celestiale malinconia visitando la stanza della Dickinson, aderire all'energia della singola parola traducendo Pound. E soprattutto, traducendo Yeats, sa abbandonarsi, con la propria lingua, alle volute, e allo stupore, e al timbro, dell'originale, il quale è esaltato nella sua differenza mentre è trasmutato nella nuova lingua.

Dei poeti cechi tradotti nella prima raccolta - Orten, Halas, Kolar - torna nel nuovo libro (A una casa non sua, 1997) solo Halas, e si aggiungono Nezval, Seifert, Holan. E tornano Donne, Coleridge (Kubla Khan) e Pound: una costellazione, con Hopkins, nella cui fredda luce si scorge la trama ordinata delle cose, che, in trasparenza, confina con l'impossibile. Confine che la teoresi poetica di Stevens, tersa e profonda, corteggia dichiaratamente. Si pensi ai versi finali di *To the one of fictive music*: «Unreal, give back to us what once you gave: / the imagination that we spurned and crave», che è reso così: «O irreale, ridonaci quel che un tempo ci desti: / l'immaginare che sprezzammo e che aneliamo».

Nella storia di Giudici traduttore le occasioni, o commissioni, hanno quasi sempre incrociato una disposizione poetica incline non tanto al mimetismo quanto all'adesione. Ma si tratta di un'adesione rivolta a quella corporeità e sensorialità che trascorre nella lingua poetica altrui e che in certo senso precede la stessa lingua. Questo lo si sente in alcuni momenti della traduzione di Sylvia Plath (del suo leggero, sferzante e musicale nichilismo), e in alcune traduzioni da Halas e da Holan (luminosamente barocca la *vanitas* del primo, umbratile e nostalgico l'*eros* del secondo). Le traduzioni di Giudici portano i testi originali, per amore, verso una loro dispiegata visibilità, verso una chiara esposizione del senso (si direbbe, dei sensi). Anche qui, traduzione come esegesi. Si potrebbe dire del traduttore (del compito del traduttore) quel che, nelle parole di Giudici, Seifert dice del poeta: «Però so bene / che un poeta deve dire sempre di più / di ciò che sta nascosto nel rombo delle parole.

/ Ed è la poesia».

Poesia e traduzione: altri passaggi

In questo breve teatro altri personaggi dovrebbero comparire: avrebbero molte storie da raccontare, storie altrui frammezzate alle proprie. Ma il lettore potrà ricomporre per proprio conto quanto della poesia di due generazioni è lasciato in ombra. A partire da quel delicato punto d'arrivo che è l'imitazione. La quale cancella i passaggi intermedi e intrattiene un dialogo sempre più fioco con l'originale, un dialogo sempre in procinto di rarefarsi dinanzi al dominio incontrastato dell'altro sopravvenuto accento. Su questo molto hanno da dire le Imitazioni di Attilio Bertolucci (poeta che è traduttore non solo di Baudelaire, ma anche di Balzac, Lawrence, Hemingway). E altri poeti della generazione di Luzi potrebbero narrare imprese strenue quanto alla traduzione della poesia: Bigongiari, anzitutto, la cui grande esperienza di traduzione è legata in profondità con la sua scrittura poetica e con la sua teoresi saggistica, poi Parronchi, seguito da altri. Quanto a Zanzotto, autore di belle traduzioni da Bataille e da Leiris, la stampa di un suo quaderno di traduzioni poetiche, finora disperse o inedite, sarebbe illuminante complemento del lavoro sul corpo della lingua perseguito con intensissima energia nella sua scrittura poetica. Da qui si tratterebbe di muovere verso le generazioni successive, Raboni aprendo, per eleganza di lingua e ricchezza di registri e assiduità di sfide, un lungo produttivo catalogo. Ma in questa nota si volevano visitare - senza neppure l'acribia che è d'obbligo nell'indagine sul caso singolo - alcuni esempi, scelti tra quell'area che, contigua all'area pascoliana e dannunziana (e da questa già distante), ha contribuito a definire il profilo del paesaggio novecentesco, almeno per quanto riguarda il tema traduzione-della-poesia-daparte-di-poeti (la specificazione esclude altre imprese, a partire dal giovane Pirandello traduttore della poesia di Goethe, per finire ai molti critici e scrittori traduttori di poesia).

In questo margine, insomma, si vorrebbero solo segnalare,

dentro e fuori l'esercizio della poesia, alcune esperienze: passaggi di quella storia della traduzione letteraria del Novecento italiano che qui è soltanto toccata per scorci e parziali incursioni (del resto troppo felicemente affollata è la contemporanea attività di traduzione perché se ne possa dare un qualche resoconto).

Lungo gli anni trenta e quaranta un vero e proprio movimento della traduzione scuote il provincialismo della cultura italiana, e l'onda - di attenzioni europee fattive - è quasi una rivolta nei confronti del chiuso mito nazionalista, delle sue tragiche prospettive.

Il movimento ha i suoi centri - Firenze, anzitutto, e, per gli esiti editoriali, accanto a Firenze, Milano e Torino - e ha i suoi instancabili animatori. Leone Traverso è, tra questi, il più attivo, anche per la straordinaria ricchezza delle sue conoscenze e delle sue passioni letterarie e linguistiche: sono in molti a ricevere da lui sollecitazioni e proposte. La conoscenza di Kleist, Rilke, Hofmannsthal è solo un primo fronte della sua opera di diffusione ed esegesi (si pensi anche all'antologia Germanica, del 42, che seguirà Americana di Vittorini). Il movimento fiorentino, con i suoi tanti incroci e riverberi, non appartiene solo alla storia del rinnovamento editoriale, alla storia della europeizzazione della cultura italiana, ma ha a che fare anche con la storia della ricerca formale, e consegna ai decenni successivi una plurale e fervidissima mappa riflessiva sull'arte del tradurre. Solo superficiali o ideologiche diffidenze nei confronti della stagione «ermetica», sospettata di derive orfiche, ha impedito di cogliere in profondità la ricchezza di quelle esperienze. Le incursioni di Luzi e Bigongiari e Bo nella poesia francese e nel teatro spagnolo, di Poggioli nella poesia inglese, tedesca e russa, di Baldi nella poesia inglese, di Landolfi nella poesia e narrativa russa e francese, di Macrì nella poesia francese e spagnola (classici della traduzione poetica sono il suo Valéry del Cimetière marin e Antonio Machado), e, soprattutto, l'esperienza di Giaime Pintor nel cuore della poesia di Rilke e di Trakl e nel teatro di Kleist erano accompagnate da riflessioni, da margini, da spunti teorici: ogni scoperta implicava una preventiva passione, ed era anche occasione di esegesi. In tutta l'opera di Macrì, ad esempio, c'è una fittissima

teoresi che accompagna l'attività di traduttore, sua e dei suoi contemporanei. Tutto questo, per i poeti e gli scrittori, diveniva parte essenziale della ricerca e della scrittura. Lo stesso Vittorini, che nel '41 metterà insieme i traduttori per l'antologia Americana (tra gli altri Montale, Pavese, Moravia, Piovene) e per il volume Teatro spagnolo (tra i traduttori Alvaro e Solmi), muoverà da questo clima. La nuova editoria (Vallecchi, Bompiani, Sansoni, Einaudi, Feltrinelli, Lerici, Guanda, tra gli altri) contribuì non poco a questa rinascita, che era già avviata prima della guerra e che si accentuò nei decenni successivi alla Liberazione. In molti casi la traduzione di un classico apparteneva pienamente al cammino, e alle ragioni di poetica, di uno scrittore. Come separare Pavese narratore dalla bella traduzione di Melville? Quanto alla poesia, con le traduzioni aveva mostrato per così dire la sconfinata estensione della sua avventura: letterature prossime e lontane - nel tempo e nello spazio geografico - potevano essere visitate, conosciute, interpretate. Il sogno della Weltliteratur che agisce sotto ogni comparativismo e che trascorre sotto l'idea stessa della traduzione trovò una sua fisica rappresentazione nell'antologia che Vincenzo Errante ed Emilio Mariano curarono nel 1949 per Sansoni: Orfeo (sottotitolo: Il tesoro della lirica universale). Dai testi cosmogonici babilonesi ai poeti dell'Antologia palatina, dai Sonetti di Shakespeare (traduzioni di Ungaretti e Montale) ai versi di Puskin (traduzioni di Poggioli, Lo Gatto e Landolfi), da Yeats (traduzioni di Traverso) alla Achmatova (traduzioni di Poggioli). I curatori, opponendo alla traduzione «cadaverica» la «versione animata» (la distinzione era già di Foscolo), intendevano mostrare come il ricreare la poesia (nach-dichten) fosse il solo modo per fare intendere la poesia stessa al di là della sua propria lingua. L'estesissima raccolta, oltre ai limiti propri di un ingenuo universalismo umanistico, mostrava una fiducia eccessiva nella traducibilità della poesia, nella sua «contemporaneizzazione». E tuttavia questo giudizio non attenua il ricordo delle tante emozioni che la lettura di quei poeti procurò a chi scrive, quando, appena adolescente, sfogliava con gioiosa trepidazione le pagine di quel «tesoro» della «lirica universale», inseguendo fino a notte alta immagini e voci provenienti da epoche e lingue lontane. Esperienza,

certo, non estranea alla nascita di una vocazione comparatista e al formarsi di una passione per la poesia, per la sua composizione e per la sua traduzione.

Molti scrittori erano, ciascuno per domini diversi, in forte sintonia teorica e critica con quel fervore traduttorio del dopoguerra: da Emilio Cecchi, che introdusse Americana, a un critico ed esegeta coltissimo come Mario Apollonio - le cui esplorazioni straniere si estendevano alla scrittura teatrale -, da Mario Praz a Ettore Lo Gatto - le cui esplorazioni slavistiche furono proseguite, con nuova finissima sensibilità, da un poeta come Ripellino -, da Giorgio Vigolo a Beniamino Dal Fabbro, per dire solo di alcuni. Ma già negli anni sessanta altri si affacciavano intanto sulla terra avventurosa del tradurre, ne solcavano i differenti campi: Ferruccio Masini, Giuseppe Bevilacqua, Mazzino Montinari, Gabriella Bemporad, Roberto Fertonani per l'area tedesca, Cristina Campo, Agostino Lombardo, Roberto Sanesi, Margherita Guidacci, Fernanda Pivano per l'area angloamericana, Vittorio Pagano, Luciano Erba, per l'area francese, Vittorio Bodini, Francesco Montalto Tentori per l'area spagnola. L'elenco sarebbe assai lungo, e dovrebbe proseguire, scendendo verso i nostri anni, e indicando nomi di narratori e poeti che hanno condiviso questa unità di passione e fatica che è la traduzione: questa «*frénésie journalière*» - per dirla con Baudelaire - che un bravo scrittore come Luciano Bianciardi, anch'egli assiduo traduttore, ha raccontato in scorci e frammenti acuminati dall'interno dell'industria culturale. Né si può trascurare il lavoro di critici come Luciano Anceschi tutto rivolto a offrire proposte e stimoli in direzione di un rapporto con il linguaggio della poesia allo stesso tempo di appropriazione attiva, di conoscenza formale, di traduzione e interpretazione (tra i tanti contagi di questa presenza si pensi solo a un poeta come Antonio Porta traduttore della Spoon River Anthology).

Come l'interpretazione, anche la traduzione del classico ha una sua storia: con diramazioni, divergenze, polarità. Si può studiare la storia della traduzione ricostruendo la vicenda di un singolo classico, delle sue diverse trasmutazioni in una determinata lingua. Una storia per esempi, per casi: attorno a ognuno d'essi s'è riproposta, ogni volta, la questione del tradurre, dei suoi limiti, dei suoi statuti, del suo orizzonte

teorico. Si possono ricordare, tra i tanti, i casi di Hölderlin e Rilke. Il primo restituito in molti modi: nella lingua di Vincenzo Errante, che chiede a Foscolo e a Leopardi clausole e ritmi, o nella lingua di Giorgio Vigolo, nitida, consapevole della tradizione novecentesca, oppure nella lingua tesa di un grandissimo filologo come Contini, prima di giungere alle eloquenti versioni adelphiane di Mandruzzato e a quelle eleganti di Luigi Reitani. Il secondo poeta, Rilke, a sua volta egli stesso traduttore splendido dalla poesia francese e italiana (Michelangelo, Petrarca, l'Infinito leopardiano), ha avuto molte repliche: tra queste si possono confrontare quelle di Errante, con solenni effetti di drammaturgia oratoria, e quelle di Pintor, capaci di tenere insieme il limpido e il ruvido (ruvidezze da contrasto, che Fortini privilegiava), capaci di rendere, dietro una nitida figurazione, lo sfondo metafisico (tra le due esperienze, decorosa e prossima ai toni del poeta, si può collocare la versione rilkiana di Traverso). Lo stesso si può dire della prosa: grandissimo è anche qui il ventaglio delle soluzioni e degli stili. Anche qui lunga è la sequenza dei casi. Si pensi, tra tanti, a Proust, che nell'edizione Einaudi ha visto al lavoro più scrittori (tra questi la Ginzburg, Fortini, Caproni) e nell'edizione Mondadori ha messo alla prova, con ottimi risultati, l'officina di Raboni. O si ripercorra il caso Céline, che, per l'impetuosa mobilità dei registri e per le contaminazioni e derive gergali, ha richiesto ardimentosi esercizi e balzi acrobatici e reinvenzioni (per fortuna gli si sono accostati bravissimi traduttori-scrittori, tra questi Caproni e Celati).

Un disegno di questa storia della traduzione dovrebbe indugiare anche sui casi dell'autotraduzione dei poeti dialettali e dei poeti bilingui. Ma prima ancora di ogni disegno o mappa o indagine, importa ribadire l'idea che il tradurre appartiene, intimamente, alla scrittura, al suo mondo di rischi e di passioni, di stili e di interminabili esercizi. E inoltre è, allo stesso tempo, pratica e figura del rapporto con l'altro. Esperienza di un'ospitalità che è incontro, conoscenza, trasformazione di sé e della lingua.

NOTERELLA BIBLIOGRAFICA

Si dà qui notizia delle traduzioni di poesia condotte dai poeti di cui s'è detto nel capitolo. Non si richiamano i titoli delle traduzioni di testi in prosa, né si citano le opere di poesia «in proprio», nelle quali spesso sono riportate imitazioni, d'après, traduzioni. Segue una breve bibliografia di riferimento teorico e saggistico (anche questa relativa soltanto agli autori trattati nel capitolo). Quanto ai testi cui si accenna nel paragrafo ultimo, troppo estesa sarebbe la sequenza dei riferimenti bibliografici per poterne dare qui dettagliata notizia. Si tratterebbe di passare in rassegna intere collane di classici antichi e moderni tradotti negli ultimi decenni, oltre che riportare i nomi di tutti i traduttori che hanno collaborato alle famose antologie, da Americana di Vittorini a Germanica di Traverso, da Orfeo di Errante e Mariano a Poesia straniera del Novecento di Bertolucci, per citare solo alcuni testi. E si tratterebbe di passare in rassegna i singoli titoli di intere collane. Non solo nella collana di Einaudi Scrittori tradotti da scrittori (che comprende la serie trilingue diretta da Valerio Magrelli), ma in tutte le altre collezioni di classici dell'editoria italiana ci sono molte traduzioni di versi e di prosa di notevole qualità letteraria. Altre fonti per lo studio delle traduzioni poetiche sono le riviste (tra le quali, specificamente dedicate alla traduzione, si vedano «In forma di parole», fondata e diretta da Gianni Scalia e «Testo a fronte», fondata e diretta da Franco Buffoni, poeta e critico che con studi e convegni ha molto contribuito a diffondere in Italia l'interesse per la traduzione).

Giuseppe Ungaretti, *Vita d'un uomo*, Mondadori, Milano, 1961-65 (le Traduzioni sono raccolte in quattro volumi dell'edizione delle Opere: nel primo volume i 40 Sonetti di Shakespeare, nel secondo Da Góngora e da Mallarmé, nel terzo la Fedra di Racine, nel quarto Visioni di William Blake. Ma cfr. anche Traduzioni, Edizioni di Novissima, Roma 1936; Jean Racine, *Andromaca*, Mondadori, Milano 1975; William Blake, *Visioni*, introduzione di Aldo Tagliaferri, Mondadori, Milano 1980.

Montale

Quaderno di traduzioni, Mondadori, Milano 1982; William Shakespeare, *Amleto*, Longanesi, Milano 1971 (anche con commento di Agostino Lombardo nella ristampa del testo come fascicolo dell'«Unità», 1993); T.S. Eliot tradotto da Montale, Scheiwiller, Milano 1958.

Quasimodo

Dall'Antologia palatina, Mondadori, Milano 1968; Il vangelo secondo Giovanni, Mondadori, Milano 1958; Canti di Catullo, Mondadori, Milano 1965; Euripide, *Ecuba*, Mondadori, Milano 1963; Euripide, *Eracle*, Mondadori, Milano 1966; Dall'Odissea, Mondadori, Milano 1967; Lirici greci, con due saggi di Luciano Anceschi, Mondadori, Milano 1960; Molière, *Tartufo*, Bompiani, Milano 1958; Pablo Neruda, *Poesie*, Einaudi, Torino 1969; Dalle Metamorfosi di Ovidio, Mondadori, Milano 1966; Drammi di Shakespeare, 5 voll., Mondadori, Milano 1963 (*Romeo e Giulietta*, *Riccardo III*, *Otello*, *Machbeth*, *La tempesta*).

Solmi

Quaderno di traduzioni, Einaudi, Torino 1969; Quaderno di traduzioni, II, Einaudi, Torino 1977; Raymond Queneau, Piccola cosmogonia portatile, con una Piccola guida alla Piccola cosmogonia di Italo Calvino, Einaudi, Torino 1982.

Valeri

Lirici francesi, Mondadori, Milano 1960, nuova ed. 1964; Lirici tedeschi, Mondadori, Milano 1959, nuova ed. 1964; Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Edizioni per il Club del libro, Milano 1962; Johann Wolfgang Goethe, *Ifigenia in Tauride*, Neri Pozza, Vicenza 1954.

Caproni

Cfr. Poesia straniera del Novecento, a cura di Attilio Bertolucci, Garzanti, Milano 1960, (in particolare per le traduzioni caproniane da Verlaine, Prévert, Thomas, Lorca); René Char, Poesia e prosa, Feltrinelli, Milano 1962 (comprende anche Fogli d'Ipno nella traduzione integrale di Vittorio Sereni); André Frénaud, *Silenzio* di Genova e altre poesie, Einaudi, Torino 1967; André Frénaud, *Non c'è paradiso*, Rizzoli, Milano 1971; Guillaume Apollinaire, *Poesie*, introduzione e note di Enrico Guaraldo, Rizzoli, Milano 1979; Quaderno di traduzioni, a cura di Enrico Testa, prefazione di Pier Vincenzo Mengaldo, Einaudi, Torino 1998; Charles Baudelaire, *I fiori del male*, introduzione e commento di Luca Pietromarchi, Marsilio, Venezia 2008.

Sereni

Il musicante di Saint-Merry, Einaudi, Torino 1981; William Carlos Williams, *Poesie*, tradotte e presentate da Cristina

Campo e Vittorio Sereni, Einaudi, Torino 1961 e 1967; Iconografia italiana di Ezra Pound, a cura di Vanni Scheiwiller, Scheiwiller, Milano 1955; René Char, Poesia e prosa cit.; dello stesso Fogli d'Ipnos, Einaudi, Torino 1968 e Ritorno Sopramonte, con un saggio di Jean Starobinski, Mondadori, Milano 1974; Guillaume Apollinaire, Alcools, a cura di Sergio Zoppi, traduzioni di Vittorio Sereni e Giovanni Raboni, Il Saggiatore, Milano 1981; Pierre Corneille, L'illusione teatrale, Guanda, Milano 1979. Per la corrispondenza: Elisa Donzelli, Come lenta cometa. Traduzione e amicizia poetica nel carteggio tra Sereni e Char, Aragno, Torino 2009.

Luzi

La cordigliera delle Ande e altri versi tradotti, Einaudi, Torino 1983; L'idea simbolista, Garzanti, Milano 1959; Jean Racine, Andromaca, Rizzoli, Milano 1980; Samuel Taylor Coleridge, La ballata del vecchio marinaio, Rizzoli, Milano 1973; William Shakespeare, Riccardo II, Einaudi, Torino 1966.

Fortini

Il ladro di ciliegie, Einaudi, Torino 1982; si vedano anche Paul Eluard, Poesie, Einaudi 1955 (poi 1966 e successive ristampe); Bertolt Brecht, Poesie e canzoni, a cura di Ruth Leiser e Franco Fortini, Einaudi, Torino 1959; Bertolt Brecht, Poesie di Svendborg seguite dalla raccolta Steffin, Einaudi, Torino 1976; cfr. anche le traduzioni confluite in Bertolt Brecht, Teatro, Einaudi, Torino 1961; Johann Wolfgang Goethe, Faust, Mondadori, Milano 1970, poi 1980. Si vedano anche traduzioni e imitazioni in Franco Fortini, Poesie scelte, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, Mondadori, Milano 1974.

Giudici

Addio, proibito piangere e altri versi tradotti (1955-1980), Einaudi, Torino 1982; A una casa non sua. Nuovi versi tradotti (1955-1995), prefazione di Massimo Bacigalupo, Mondadori, Milano 1997; Eugenio Onieghin di Aleksandr Sergeevic Puskin in versi italiani, prefazione di Gianfranco Folena, Garzanti, Milano 1993, poi 1999; Sylvia Plath, Lady Lazarus e altre poesie, Mondadori, Milano 1976.

Inoltre, tra le molte Antologie che hanno raccolto traduzioni: Americana, a cura di Elio Vittorini, Bompiani, Milano 1941; Germanica, a cura di Leone Traverso, Bompiani, Milano 1942; Orfeo.

Il tesoro della lirica universale, a cura di Vincenzo Errante e Emilio Mariano, Sansoni, Firenze 1949; Antologia di scrittori stranieri, a cura di Carlo Bo, Tommaso Landolfi, Leone Traverso, Marzocco, Firenze 1949, Romanzi francesi dei secoli XVII e XVIII, a cura di Michele Rago, Bompiani, Milano 1951; Antologia di poeti negri a cura di Carlo Bo, Parenti, Firenze 1954; Poeti stranieri del Novecento tradotti da poeti italiani, a cura di Vanni Scheiwiller, Scheiwiller, Milano 1956; Poesia straniera del Novecento, a cura di Attilio Bertolucci, Garzanti, Milano 1958; Teatro francese del grande secolo, a cura di Giovanni Macchia, Eri, Torino 1960.

A queste occorrerebbe aggiungere sia i volumi di traduzioni collettanee di classici sia le antologie di traduzioni opera di un solo traduttore (per esempio Lo Gatto, Macrì, Ripellino, Bodini, Pagano).

Nota

Tutte le parti del libro, a eccezione dell'ultimo capitolo, sono la messa in forma di una riflessione cresciuta nel corso dei molti interventi che mi è accaduto di tenere in seminari e incontri sul tradurre. L'ultimo capitolo riprende, con pochi rimaneggiamenti, il saggio che ho pubblicato nel primo volume della Storia della letteratura italiana, Il Novecento. Scenari di fine secolo, a cura di Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, Garzanti, Milano 2001 (titolo: Dialoghi sul confine. La traduzione della poesia).

Quanto alle considerazioni più direttamente connesse alla mia esperienza di traduttore di Baudelaire e di altri poeti, ho preferito non raccogliere qui, ma lasciarle nelle sedi per le quali erano state scritte, e cioè la Nota del traduttore che accompagna la traduzione italiana dei Fiori del male (Feltrinelli, Milano 2003), l'introduzione e le note al «quaderno di traduzioni» L'ospitalità della lingua. Baudelaire e altri poeti (Manni, Lecce 1996), e il saggio Con Baudelaire, traducendo, apparso sulla rivista «Moderna» (2, 1999, pp. 49-71).

Quanto alla bibliografia relativa a questo saggio, a parte le indicazioni riportate nel capitolo Dialoghi sul confine. Poeti che traducono poeti (già presenti nella prima pubblicazione dello scritto), il lettore potrà agevolmente riandare alle edizioni dei testi cui si fa via via riferimento, trattandosi per lo più di opere assai note. Per quanto riguarda, invece, una bibliografia relativa alla traduzione, alle sue teorie e alle sue pratiche, molti, e di facile reperibilità (anche sul web), sono oggi i repertori a essa specificamente dedicati.

Indice dei nomi

Achmatova, Anna
Agosti, Stefano
Albani, Paolo
Alberti, Rafael
Alcmane
Alvaro, Corrado
Ammonio monaco
Anacreonte
Anceschi, Luciano
Angelini, Alceste
Apollinaire, Guillaume
Apollonio, Mario
Archiloco
Arnault, Antoine Vincent
Artaud, Antonin
Asimov, Isaac
Auden, Wystan Hugh
Bacigalupo, Massimo
Baldi, Sergio
Balzac, Honoré de
Bandini, Fernando
Barile, Laura
Bataille, Georges
Baudelaire, Charles
Bausani, Alessandro
Becquer, Gustavo Adolfo
Bemporad, Gabriella
Benjamin, Walter
Benn, Gottfried
Berman, Antoine

Bertolucci, Attilio
Bevilacqua, Giuseppe
Bianciardi, Luciano
Bigongiari, Piero
Blake, William
Blanchot, Maurice
Bo, Carlo
Bodini, Vittorio
Bonnefoy, Yves
Borges, Jorge Luis
Brecht, Bertolt
Bufalino, Gesualdo
Buffoni, Franco
Buonarroti, Berlinghiero
Buxtorf, Johannes
Byron, George
Cadou, René Guy
Calderón de la Barca, Pedro
Calvino, Italo
Campana, Dino
Campo, Cristina
Camus, Albert
Caproni, Giorgio
Cardano, Girolamo
Cardarelli, Vincenzo
Catullo, Gaio Valerio
Cavalca, Domenico
Cavalcanti, Guido
Cecchi, Emilio
Celan, Paul
Celati, Gianni
Céline, Louis-Ferdinand
Cervantes, Miguel de
Cesari, Antonio
Chabrier, Emmanuel
Champollion, Jean-François
Char, René
Coleridge, Samuel
Combefis, François
Conrad, Joseph

Contini, Gianfranco
Corneille, Pierre Crane, Stephen
Croce, Benedetto
Daguerre, Louis
D'Alembert (Jean-Baptiste Le Rond)
Dal Fabbro, Beniamino
Dante Alighieri
Delacroix, Eugène
Démeny, Paul
De Robertis, Giuseppe
De Sanctis, Francesco
Di Breme, Ludovico
Dickinson, Emily
Diderot, Denis
Donne, John
Donzelli, Elisa
Du Parc, Henri
Eco, Umberto
Eliot, Thomas
Eluard, Paul
Enzensberger, Hans Magnus
Epittetto
Eraclito
Erba, Luciano
Errante, Vincenzo
Esiodo
Euripide
Fertonani, Roberto
Flaubert, Gustave
Flora, Francesco
Folena, Gianfranco
Fortini, Franco
Foscolo, Ugo
Frénaud, André
Frost, Robert
Gadda, Emilio
Genet, Jean
Ginzburg, Natalia
Giordani, Pietro
Giovanni, evangelista

Girolamo, san
Giudici, Giovanni
Goethe, Wolfgang
Gombrowicz, Witold
Góngora, Luis de
Green, Julien
Gregorio Magno
Greppi, Cesare
Guaraldo, Enrico
Guerrero, Margarita
Guidacci, Margherita
Guillén, Gustavo
Halas, Frantiek
Heidegger, Martin
Hemingway, Ernest
Hofmannsthal, Hugo von
Holan, Vladimir
Hölderlin, Friedrich
Hopkins, Gerard Manley
Hugo, Victor
Ignazio di Loyola
Isocrate
Jabès, Edmond
Jacob, Max
Jakobson, Roman
Joyce, James
Kavafis, Konstantinos
Keats, John
Keplero, Giovanni
Kleist, Heinrich von
Kolar, Jiri
Labé, Louise
Ladmiral, Jean-René
Lamartine, Alphonse
Landolfi, Tommaso
Langlois, Eustache-Hyacinthe
Lautréamont (Isidore Lucien Ducasse)
Lavieri, Antonio
Lawrence, David Herbert
Leiris, Michel

Leiser, Ruth
Leopardi, Giacomo
Lévi-Strauss, Claude
Lo Gatto, Ettore
Lombardo, Agostino
Lonardi, Gilberto
Lorca, Federico Garcia
Lowell, Robert
Luzi, Mario
Macchia, Giovanni
Machado, Antonio
MacLeish, Archibald
Macrì, Oreste
Magrelli, Valerio
Mallarmé, Stéphane
Mandruzzato, Enzo
Manet, Édouard
Manfredi, Anna
Mariano, Emilio
Masini, Ferruccio
Melchiorri, Giuseppe
Melville, Herman
Menard, Pierre
Mengaldo, Vincenzo
Meschonnic, Henri
Metastasio, Pietro
Michaux, Henri
Michelangelo Buonarroti
Milton, John Mimmermo
Molière (Jean Baptiste Poquelin)
Montale, Eugenio
Montinari, Mazzino
Moravia, Alberto
Mosco
Mucchi, Gabriele
Muir, Edwin
Musset, Alfred de
Nabokov, Vladimir
Neruda, Pablo
Nezami

Nezval, Vítězslav
Omero
Orten, Jiří
Orwell, George
Ovidio Nasone, Publio
Pagano, Vittorio
Papi, Lazzaro
Parini, Giuseppe
Parronchi, Alessandro
Pascoli, Giovanni
Pasolini, Pier Paolo
Pavese, Cesare
Petrarca, Francesco
Pietromarchi, Luca
Pintor, Giaime
Piovene, Guido
Pirandello, Luigi
Pivano, Fernanda
Plath, Sylvia
Pletone, Gemisto
Poe, Edgar
Poggioli, Renato
Porta, Antonio
Pound, Ezra
Poussin, Nicolas
Praz, Mario
Prévert, Jacques
Previtera, Luisa
Proust, Marcel
Puskin, Aleksandr Sergeevic
Quasimodo, Salvatore
Queneau, Raymond
Raboni, Giovanni
Racine, Jean
Rago, Michele
Reitani, Luigi
Rilke, Rainer Maria
Rimbaud, Arthur
Rinuccini, Ottavio
Ripellino, Angelo Maria

Rodocanachi, Lucia
Ronsard, Pierre de
Rosselli, Amelia
Rumi
Rushdie, Salman Rutebeuf
Sainte-Beuve, Charles Augustin de
Saint-John Perse (Alexis Léger)
Sanesi, Roberto
Sbarbaro, Camillo
Scalia, Gianni
Scheiwiller, Vanni
Schlegel, Wilhelm
Seifert, Jaroslav
Sereni, Vittorio
Shakespeare, William
Singer, Isaac
Solmi, Sergio
Spender, Stephen
Staël, Madame de
Starobinski, Jean
Steiner, George
Stella, Antonio
Stendhal (Marie-Henri Beyle)
Stevens, Wallace
Stratone di Lampsaco
Supervielle, Jules
Tagliaferri, Aldo
Tasso, Torquato
Tentori Montalto, Francesco
Testa, Enrico
Thomas, Dylan
Tolkien, John Ronald Reue
Torrieri, Diana
Trakl, Georg
Traverso, Leone
Tynjanov, Jurij Nikolaevic
Ungaretti, Giuseppe
Valeri, Diego
Valéry, Paul
Valgimigli, Manara

Vegliante, Jean-Charles
Verlaine, Paul
Vico, Giambattista
Vigolo, Giorgio
Villon, François
Virgilio, Publio Marone
Vittorini, Elio
Volonté, Gian Maria
Voss, William
Weil, Simone
Williams, William Carlos
Yeats, William
Zanzotto, Andrea
Zoppi, Sergio